حافظ اور اقبال

یوسف حسین خاں

غالب اکیڈمی، نئی دہلی

اشاعت اوّل	مئی ۱۹۷۶ء
تعداد	ایک ہزار
ناشر	غالب اکیڈمی
	نظام الدین، نئی دہلی
قیمت	پچیس روپے

جمال پرنٹنگ پریس، دہلی

حافظ اور اقبال

فہرست مضامین

پانچواں باب

اِنتساب

"میں یہ کتاب اپنے قدیم دوست اور کرم فرما اور اُردو زبان کے بلند پایہ محقق و نقاد قاضی عبدالودود صاحب کی خدمتِ گرامی میں بطور ہدیۂ اخلاص و عقیدت پیش کرتا ہوں۔

یوسف حسین خاں

۱۶/اپریل ۱۹۷۶ء

باسمہ تعالیٰ

پیش لفظ

از

پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد، صدر شعبۂ فارسی، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

"حافظ اور اقبال" ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی تازہ ترین تصنیف ہے۔ جو ان کی علمی فضیلت اور تنقیدی بصیرت کی جیتی جاگتی تصویر ہے، ڈاکٹر صاحب ایک بلند پایہ مؤرخ، نقاد اور ادیب ہیں، تاریخ عالم کا ان کا گہرا مطالعہ اور تاریخ و فلسفۂ اسلام کا غائر شعور ہے، ہندوستان کی تاریخ پر عمیق نظر اور عالمی ادب و تہذیب کی وسیع معلومات رکھتے ہیں۔ اردو، فارسی اور فرانسیسی ادب میں ان کو تخصیص کا درجہ حاصل ہے، وہ یورپی نظریۂ تنقید کے بڑے رمز شناس ہیں، ان کی کتاب "فرانسیسی ادب" صرف اردو ہی نہیں بلکہ اکثر زبانوں میں اپنا جواب نہیں رکھتی۔ اقبالؔ ان کا محبوب شاعر ہے۔ اس کا مطالعہ انھوں نے برسوں کیا ہے، اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کی تصنیف "روحِ اقبال" اس درجہ مقبول ہوئی، اصناف سخن میں "غزل" سے ان کو بڑی دلچسپی رہی ہے، چنانچہ ان کی معرکہ آرا کتاب "اردو غزل" کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ اسی طرح "غالب اور آہنگِ غالب" غالبؔ پر ان کی بلند پایہ تصنیف ہے۔

اردو غزل فارسی غزل کے زیر سایہ پروان چڑھی، اردو غزل کے نقاد کے لیے فارسی غزل کا گہرا مطالعہ ناگزیر ہے، اسی نسبت سے فارسی غزل یوسف صاحب کی توجہ کا مرکز بنی، اور یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ غزل کی دنیا میں کوئی شاعر حافظؔ کا

مدّ مقابل نہیں، اسی بنا پر حافظ بھی ڈاکٹر یوسف حسین کے مطالعے کا مخصوص موضوع قرار پایا، یہ عجیب اتفاق ہے کہ اقبال کا مخصوص نقاد حافظ کا بھی نقاد ٹھہرا۔
علامہ اقبال نے حافظ کے کلام کا عمیق مطالعہ کیا تھا، مگر حافظ کی رندی و سرمستی اقبال کی فعال طبیعت کے لیے زیادہ کشش کا سامان نہیں رکھتی تھی، اقبال کے نزدیک حافظ کا نظریۂ عشق اور دلبرانہ پیرایۂ بیان زندگی کی جدوجہد کے منافی اور اجتماعی مقصدیت کے مخالف تھے، لیکن یہ بھی ناممکن تھا کہ حافظ جیسا عظیم شاعر اقبال کو متاثر کیے بغیر رہتا، چنانچہ وہ شعوری اور غیر شعوری طور پر حافظ کی اثر پذیری سے محفوظ نہ رہ سکے۔ اقبال نے حافظ پر کڑی تنقید کی ہے، اس کی وجہ سے لوگوں پر یہ راز منکشف نہ ہوا کہ دونوں فنکاروں میں بڑی مماثلت موجود ہے۔ یوسف صاحب کی جوہر شناس طبیعت حافظ اور اقبال کے درمیان اس مماثلت کا بھرپور تجزیہ کرنے میں پوری طرح کامیاب ہوئی، زیرِ نظر کتاب اسی مطالعے کی جامع اور کامل تصویر ہے۔
مصنّف نے ثابت کیا ہے کہ ان دونوں مشرقی شاعروں میں باوجود اختلاف کے اتحاد نظر موجود ہے، ان کا حاصل مطالعہ یہ ہے کہ دونوں کے یہاں عشق فنّی محرک ہے، البتہ حافظ کا عشق کبھی حقیقت اور مجاز کا پیرایہ اختیار کرتا ہے جب کہ اقبال کے یہاں عشق مقصدیت کا حامل ہے، حافظ اور اقبال دونوں آزادیٔ روح کے مقصد میں متحد ہیں، اقبال عشق کی قوتِ محرکہ سے انقلاب پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ حافظ کے عشق کا حاصل نشاط و سرمستی ہے۔
ڈاکٹر یوسف حسین صاحب کی یہ کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اوّل میں حافظ اور اقبال کے محرکاتِ عشق کا تنقیدی و تاریخی تجزیہ پیش کیا گیا ہے، اس میں ضمناً ان اجتماعی و سیاسی امور کی بحث آگئی ہے جو دونوں کی شاعری پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ دوسرے باب کا عنوان حافظ کا نشاطِ عشق ہے۔ اس میں حافظ کے نظریۂ عشق کی مدلّل توضیح و تفصیل ملتی ہے۔ حافظ کا عشق مجاز و حقیقت کا ایسا گلدستہ ہے جس میں کبھی ایک رنگ غالب ہوجاتا ہے تو کبھی دوسرا۔ حافظ حسن و

عشق کے رموز و علائم کے ذریعے اسرار کائنات کا پردہ چاک کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک عشق ایک ہنر ہے۔ ان کا محبوب جسمانی مناسبت سے زیادہ ایسی دلآویزی رکھتا ہے جس کا بیان الفاظ میں نہیں ہو سکتا۔ ان کے نظریہ عشق میں انسان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اسی وجہ سے ان کے جذبہ عشق و محبت میں نوع انسان کی محبت کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب کا تیسرا باب اقبال کے تصورِ عشق پر ہے، حافظ کی طرح اقبال کے تصورِ عشق میں حقیقت و مجاز کی آمیزش ہے، البتہ حافظ کے تصورِ عشق میں ابہام پایا جاتا ہے، اس کے برخلاف اقبال کا عشق واضح ہے، اس کی ابتدا مجازکے رنگ میں ہوئی لیکن رفتہ رفتہ وہ اجتماعی و اخلاقی مقصد پسندی کی حقیقت بن جاتا ہے جس میں مجاز ضم ہو جاتا ہے۔ اقبال کی یہ مقصدیت آخر ایک پیغام کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ عشق کی فضیلت کے ساتھ عقل کی افادیت کے بھی قائل نظر آتے ہیں۔ ان کے نزدیک عشق کی طرح عقل بھی انسان کو منزلِ مقصود تک لے جاتی ہے، دراصل عشق و عقل کی آمیزش مقصدِ حیات کی کامیابی کی ضامن ہے۔

"حافظ اور اقبال" کا چوتھا باب پہلے تین ابواب کا نچوڑ ہے۔ اس کا عنوان مماثلت اور اختلاف ہے۔ اس باب میں ان تمام امور کی معروضی بحث ہے جن کے اعتبار سے حافظ اور اقبال میں مماثلت یا اختلاف پایا جاتا ہے۔ دونوں شاعروں میں علم و فضل کے لحاظ سے مماثلت ہے۔ دونوں کی زندگی درس و تدریس سے شروع ہوتی ہے لیکن آخر میں دونوں مدرسہ اور خانقاہ سے بیزار ہو جاتے ہیں۔ ایمان و ایقان کے اعتبار سے دونوں میں کافی مماثلت پائی جاتی ہے۔ دونوں اسلامی توحید کے قائل اور وحدت الوجود کے منکر نظر آتے ہیں۔ دونوں کی شاعری میں دل وجدانی ادراک کا مرکز قرار دیا گیا ہے، اس کا آئینہ جمال الٰہی کا پرتو ہے۔ انسانی عظمت کے بارے میں دونوں شاعر متحد الخیال ہیں، دونوں نے فقر و استغنا کو سراہا ہے۔ دونوں کے نزدیک قناعت و توکل کا مقصد استغنا ہے، مردِ قلندر کا استغنا اور درویشی کی شان دونوں کی سیرت کا جز ہے۔ واعظ، زاہد اور صوفی کی پردہ دری دونوں

کا دلچسپ موضوع ہے ۔ اقبالؔ کے یہاں دعوتِ سعی وعمل کا جذبہ شدّت سے کارفرما ہے لیکن حافظؔ کی شاعری میں یہ عنصر کلیتہً ناپید نہیں ، دونوں کے یہاں شاہین قوت و توانائی کی علامت ہے ۔ حافظ اور اقبال دونوں فنکاروں نے رضائے الٰہی کو مقصودِ حیات سمجھا ہے ۔ منصور حلّاج دونوں کا ممدوح ہے ۔ حافظؔ کے نزدیک وہ عشق و سرمستی کا پیکرِ مجسّم ہے اور اقبال اسے اثبات ذات کا مظہر سمجھتے ہیں ۔

باوجود اس مماثلت کے حافظ اور اقبال میں جبر و اختیار ، خودی و بیخودی کے تصوّرات کے لحاظ سے اختلاف موجود ہے ۔ حافظ کی شاعری اندرونی جذبات و احساسات کی عکّاس اور مقصدیت سے دور ہے ، ان کے نزدیک انسان مجبور ہے ۔ اس کا دائرہ عمل مقدّرات کے حدود سے باہر نہیں ہے ، اس کے برخلاف اقبالؔ کی اجتماعی مقصدیت کا تقاضا ہے کہ وہ انسان کو مجبورِ محض نہ مانے ، وہ بڑی حد تک انسان کو اپنے کام کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں ۔ حافظؔ کے اشعار میں خودی کا مروّجہ تصوّر کارفرما ہے ۔ ان کے نزدیک خودی کا احساس مٹانا ضروری ہے ۔ اقبال خودی کے تصوّر میں منفرد ہیں ، احساس خودی ان کی شاعری اور فکر میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے ، اسی کی وجہ سے انسان میں دائمی آرزومندی اور جستجو پیدا ہوتی ہے ، اسی کو عشق و شوق کہتے ہیں ، اس طرح خودی اور شوق ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہو جاتے ہیں ۔

اقبالؔ نے اپنے کلام کی آرایش میں حافظؔ سے خاصہ استفادہ کیا ہے ۔ زیرِ نظر کتاب میں ایسے متعدد کلمات و فقرات کی نشاندہی کی گئی ہے جو حافظؔ کی مخصوص تراکیب اور بندشیں تھیں اور جن کا استعمال اقبالؔ کے یہاں بڑی آب و تاب سے ہوا ہے ۔

" حافظؔ اور اقبالؔ " کا پانچواں باب محاسنِ کلام پر ہے ۔ اس کے تحت حافظؔ کے کلام کی دلآویز غنائیت و موسیقیت ، برجستہ استعارات اور نادر تشبیہات و تمثیلات پر بڑی مفصل گفتگو کی گئی ہے ۔ ڈاکٹر صاحب کا خیال ہے کہ اقبال کے

یہاں حافظ کے پیرایۂ بیان کی شعوری تقلید ملتی ہے ۔ وہ سبک حافظ کے سب سے بڑے پیرو ہیں، اور یہ رنگ ان کی غزلوں میں بہت نمایاں ہے ۔ ان کی مثنویوں میں بھی اس کی جھلک نظر آتی ہے ۔ بقول مصنّف "پیامِ مشرق" لکھتے وقت اقبال نے حافظ کے طرز کی شعوری طور پر تقلید کی ہے اور غالباً اسی جذبے کے تحت انہوں نے خلیفہ عبدالحکیم کو کہا تھا کہ " بعض اوقات مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں حلول کر گئی ہے ۔"

حافظ اور اقبال کے فکر و بیان کی مماثلت کی جو توضیح و تفصیل ڈاکٹر یوسف حسین نے پیش کی وہ بڑی فکر انگیز ہے ۔ اس کا خلاصہ یہ ہے کہ دونوں کے یہاں جذبے اور تخیّل کی کیمیا گری سے حسنِ بیان کے جوہر کو نکھارا گیا ہے ۔ ان دونوں فنکاروں کے کلام کی برکت سے فطرت اور ہمارے وجود کے درمیان جو پردہ پڑا تھا وہ چاک ہو جاتا ہے ، دونوں نے ایسی بنیادی صداقتوں کی نشاندہی کی ہے جو ہمیشہ معنی خیز رہیں گی ۔ دونوں کی شاعری ان کے روحانی تجربوں کی داستان ہے، دونوں نے انسانی تہذیب کی روح کی اپنے اپنے انداز میں ترجمانی کی ہے اور روحانیت اور مادیت کے فرق و امتیاز کو رفع کیا ہے ، یہی عالمگیر صداقت ان کا پیغام ہے ۔ حافظ کی حقیقت و مجاز اور اقبال کی مقصدیت کی تہ میں دونوں کے سامنے زندگی کی بھرپور اور مکمل تعبیر و توجیہ تھی جسے انہوں نے آب و رنگ شاعری میں سمو کر پیش کیا ۔

مصنّف نے اپنی اس کتاب میں حافظ کی زندگی کے اختلاف آرا پہلوؤں پر بڑی عالمانہ گفتگو اور ان کا قابلِ توجہ محاکمہ کیا ہے ۔ حافظ کی رندی و میکشی ایک معرضِ بحث موضوع رہا ہے ۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر یوسف حسین صاحب لکھتے ہیں : "مجھے شبلی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کہ حافظ کی شراب کی روحانی تاویل و تعبیر بے موقع ہے . . . حافظ کی شخصیت بڑی جامع اور پُراسرار ہے ، وہ ارضیت کا اتنا ہی قدردان ہے جتنا کہ روحانیت کا ، اس میں کوئی تضاد نظر نہیں آتا ، زندگی کی جامعیت دونوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے . . . مجموعی طور پر یہ کہنا درست ہے کہ مے اور

میکشی، جام و سبو اور میخانہ اور خرابات اس کے یہاں معرفت کی مستی اور سرشاری کے استعارے اور علائم ہیں . . . مزے کی بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنے ہم مشربوں کو حافظ کے استعاروں اور علائم سے متنبہ کیا تھا کہ :

ہوشیار از حافظ صہبا گسار　　جامش از زہر اجل سرمایہ دار

لیکن وہ خود اس جام سے بدمست اور بیخود ہو گیا، چنانچہ اس نے حافظ کے کلام کی تقلید کی اور شراب اور میخانے کے علائم بے تکلفی سے برتے ؛

حافظ کے کلام پر ایسی جامع و مدلّل گفتگو نہ اردو میں ملتی ہے اور نہ فارسی میں، اہل ایران میں تنقیدی شعور ابھی ابتدائی منازل میں ہے، اسی بنا پر وہاں فن تنقید و انتقاد الگ ڈسپلن کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ حافظ پر جو اہل ایران کے نزدیک متفقہ طور پر سب سے زیادہ اور سب سے بڑا دل پسند شاعر ہے ایسی کوئی کتاب موجود نہیں جس سے اس کی شاعرانہ عظمت، فنّی کمال یا شعری محرکات کا صحیح ادراک ہو سکے۔ ڈاکٹر یوسف حسین کا اس اعتبار سے اہلِ ایران پر احسان ہے کہ انہوں نے ان کے قومی شاعر کی عظمت کو اسی آب و تاب سے پیش کیا ہے جس کا وہ مستحق تھا۔ اس بنا پر "حافظ اور اقبال" کا فارسی میں ترجمہ نہایت ضروری ہے تاکہ اہلِ ایران کو اس کتاب سے بجا طور پر استفادہ کا موقع ملے۔ اس سے ایک طرف تو انہیں حافظ سے صحیح طور پر شناسائی ہو سکے گی، دوسری طرف ہندوستان کے سب سے بڑے فلسفی شاعر اقبال کو سمجھنے کا موقع ملے گا۔ اس کا ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہوگا کہ یہ کتاب ایران میں تنقیدی رجحان کے پیدا کرنے میں ممد و معاون ہوگی۔

نذیر احمد، علی گڑھ

۱۲ر اپریل ۱۹۷۶ء

دیباچہ

طالب علمی کے زمانے ہی سے حافظ، غالب اور اقبال میرے چہیتے شاعر رہے ہیں۔ غالب اور اقبال کو میں نے جس انداز سے سمجھا اس کا اظہار ' غالب اور آہنگِ غالب' اور ' روحِ اقبال ' میں کرچکا ہوں۔ عرصے سے خیال تھا کہ حافظ پر بھی کچھ لکھوں۔ گزشتہ چند برسوں میں جب ذرا فرصت ملی تو میں نے پھر سے حافظ کا مطالعہ شروع کیا۔ میں نے محسوس کیا کہ بہت سے امور میں حافظ اور اقبال میں مماثلت ہے۔ اگرچہ شروع میں اقبال نے حافظ پر تنقید کی تھی لیکن بعد میں اس نے محسوس کیا کہ اپنی مقصدیت کو موثر بنانے کے لیے حافظ کا پیرایۂ بیان اختیار کرنا ضروری ہے۔ چنانچہ اس نے حافظ کے طرز و اسلوب کا شعوری طور پر تتبع کیا اور بعض اوقات جیسا کہ اس نے کہا ہے اُسے ایسا محسوس ہوا جیسے کہ حافظ کی روح اُس میں حلول کر آئی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ طرز و اسلوب میں وہ حافظ سے بہت قریب ہے۔ میں نے اس کتاب میں دونوں عارفوں کا تقابلی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

فنی اعتبار سے حافظ اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ انھوں نے عقل و وجدان کے ٹکراؤ پر پوری طرح قابو پایا اور ان نفسی قوتوں کو کیمیاگری سے اپنے فن کا جزو بنا دیا۔ دراصل شعور اور لاشعور انسان کی باطنی زندگی کے ایسے عناصر ہیں جنھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کرنا ممکن نہیں۔ ان میں موافقت پیدا کرنے ہی میں دونوں اُستادوں کی عظمت مضمر ہے۔ کبھی کبھی ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ جیسے انسانی نفس

کی یہ دونوں قوتیں اُن کے یہاں آنکھ مچولی کھیل رہی ہوں اور قاری کو بھی اس کھیل میں شرکت کی دعوت دے رہی ہوں۔ عقل و وجدان اور شعور و لاشعور کی موافقت اور ہمکاری کے بغیر فنّی ہیئت نہیں پیدا ہو سکتی۔ اور فن کی ہیئت ہی فن کی وحدت ہے جو ریاضت کا ثمرہ ہے۔ اسی کی بدولت اسلوب اپنا آب و رنگ نکھارتا اور ہر قسم کے نفسی تضادوں کو اپنی وحدت میں تحلیل کر لیتا ہے۔ حافظ اور اقبال کی جمالیات کو اسی نقطۂ نظر سے سمجھنا اور پرکھنا چاہیے۔

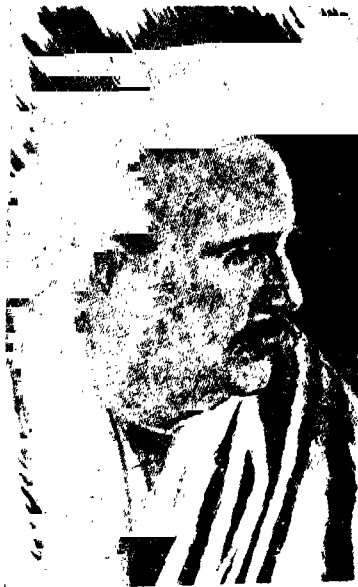
اس کتاب کی تیاری میں مجھے مندرجہ ذیل اداروں سے کتابیں فراہم کرنے میں مدد ملی:

خانۂ فرہنگ، ایران، نئی دہلی؛ فارسی سیمینار، دہلی یونیورسٹی؛ فارسی سیمینار، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ؛ جامعہ ملّیہ اسلامیہ، نئی دہلی؛ انڈین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، نئی دہلی۔ میں ان سب کا ممنون ہوں۔

میں حکیم عبدالحمید صاحب کا ممنونِ منّت ہوں کہ اُن کے ایما پر غالب اکیڈمی کے اشاعتی پروگرام میں 'حافظ اور اقبال' کو شامل کیا گیا۔ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد کا ممنون ہوں کہ انھوں نے کتاب کا پیش لفظ تحریر فرمایا۔ مسز ممتاز مرزا نے کاپیاں اور پروف دیکھنے کی زحمت گوارا کی جس کے لیے ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ذہین نقوی صاحب سکریٹری غالب اکیڈمی نے کتاب کی طباعت کا حسبِ دلخواہ انتظام کیا اور ظلّ عباس عباسی صاحب نے اشاریہ مرتب کیا۔ میں ان دونوں اصحاب کا تہِ دل سے شکرگزار ہوں۔

یوسف حسین خاں
۷ اپریل ۱۹۷۶ء

نظام الدین۔ نئی دہلی

حافظ شیرازی

اقبال

پہلا باب

حافظؔ اور اقبالؔ

اقبالؔ نے 'اسرارِ خودی' کے پہلے اڈیشن کے منظوم باب میں حافظؔ کی شاعری پر اعتراض کیا تھا کہ اس سے مسلمانوں میں بےعملی پیدا ہوگی۔ اس نے ادبیاتِ اسلامیہ کی اصلاح کے لیے جو اصول پیش کیے ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فنی مقاصد سے زیادہ اخلاقی مقاصد کو عزیز رکھتا تھا۔ تصوّف پر بھی اس کی یہ تنقید تھی کہ اس کے نزدیک وہ خواب آور ہے۔ چنانچہ اس نے خودی کا نیا تصوّر پیش کیا جو اب تک خانقاہی تصوف میں مذموم خیال کیا جاتا تھا۔ یہ تصوّر عمل اور آرزومندی کا آئینہ دار اور اس کے انفرادی اور اجتماعی مقاصد سے ہم آہنگ تھا۔ اس نے متصوّف شاعروں کو مسلمانوں کے زوال اور انحطاط کا ذمّہ دار ٹھہرایا۔ میرے خیال میں اقبالؔ کی یہ تنقید اسی طرح یک طرفہ تھی جس طرح اس کی افلاطوں پر تنقید تھی۔ حالانکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو خود اقبالؔ کے بعض خیالات پر افلاطوں کا اثر ہے۔ مقصد پسندی کے ادب میں افلاطوں کے اصولِ فن کارفرما نظر آتے ہیں۔ افلاطوں کا کہنا تھا کہ فن (آرٹ) کو اخلاق کا تابع ہونا چاہیے۔ فن کی تخلیق مملکت کے مجموعی مفاد کے مطابق ہونی چاہیے۔ افلاطوں نے اپنے فلسفی بادشاہ کو مشورہ دیا تھا کہ صرف ان شاعروں کو ملک میں رہنے کی اجازت دی جائے جو نکوکاری کی تلقین کرتے ہوں اور جن کی شاعری سے اجتماعی

مقاصد کو فروغ حاصل ہوتا ہو۔ دراصل اقبال نے افلاطون پر جو الزام لگایا اس کا اطلاق فلاطینوس اسکندری (پلاٹینس) پر ہوتا ہے جس کے نوافلاطونی تصوف کا اثر صوفیا نے قبول کیا جن میں اقبال کے مرشد مولانا روم بھی شامل ہیں۔ لیکن مولانا کے عشق کے جوش اور ولولے نے ان کے تصوّف کی قلب ماہیت کردی۔ اقبال نے اسی چیز کی پیروی اور تقلید کی اور اپنا روحانی سفر ان کی رہبری میں طے کیا۔

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی شخصیت ادبی ذوق کے معاملے میں منقسم تھی۔ ایک طرف تو وہ حسنِ بیان اور ادبی لطف کو پسند کرتا تھا اور دوسری جانب کہتا تھا کہ مجھے رنگ و آبِ شاعری سے کوئی سروکار نہیں۔ مجھ پر شاعر ہونے کی تہمت کیوں لگاتے ہو؟ اس نے اُردو اور فارسی دونوں میں شاعری کی۔ ان دونوں میں سے کوئی بھی اس کی مادری زبان نہیں تھی۔ اس نے ان دونوں زبانوں کی تحصیل میں بڑی ریاضت کی۔ یہ اس کے وسیع مطالعے کا پھل تھا کہ اس نے دونوں زبانوں میں پوری قدرت حاصل کی۔ یہی نہیں بلکہ اپنا خاص اسلوب تخلیق کیا جو پہچانا جاتا ہے۔ شروع شروع میں لکھنؤ کے ادیبوں اور شاعروں نے اس کی زبان کو غیر فصیح کہا لیکن تھوڑے دنوں بعد سب اُردو والوں نے اسے اپنا سب سے بڑا شاعر مانا۔ اہلِ ایران نے بھی اس کی فارسی کی ترکیبوں اور محاوروں پر اعتراض کیا تھا لیکن اب وہ بھی اس کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرتے ہیں۔ ایران میں اس کی شاعری پر بعض اونچے درجے کے ادیبوں نے اپنی آرا شائع کیں اور اس کی شاعری کو سراہا۔[1] اقبال نے فنی کمال حاصل کرنے کے لیے بڑی ریاضت کی اور

---

[1] ایران کے عہدِ جدید کے جن بلند مقام شاعروں نے اقبال کی فنی اور فکری عظمت کا کھلے دل سے اعتراف کیا ہے اور اس کے فارسی کلام کی خوبی و زیبائی کو تسلیم کیا ہے، ان میں ملک الشعرا بہار، علامہ دہخدا، آقائی صادق سرمد شاعر ملی ایران،

(باقی اگلے صفحے پر)

اس بات کو ایک عالم گیر اصول کے طور پر پیش کیا کہ بغیر محنت کوئی فنی کمال کی بلندی تک نہیں پہنچ سکتا۔ 'ایجاد معانی' میں اس نے حافظ اور بہزاد کی مثال پیش کی ہے اس انداز سے کہ گویا یہ دونوں دنیا کے سب سے بڑے فن کار ہیں :

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خدا داد — کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر — میخانۂ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا — روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

اقبال کی منقسم شخصیت کا اظہار اس سے بھی ہوتا ہے کہ حافظ پر کڑی تنقید کرنے کے باوجود وہ اس کے حسنِ ادا اور لطافتِ بیان کا قائل تھا اور شعوری طور پر کوشش کرتا تھا کہ اپنی فارسی غزلوں میں اس کا رنگ و آہنگ پیدا کرے اور اس کے رموز و علائم کو برتے۔ اس نے حافظ کے استعاروں اور کنایوں کو اپنے فکر و فن

(بقیہ فٹ نوٹ ملاحظہ ہو)

آقای حبیب یغمائی، آقای رہاتی، آقای ادیب برومند، آقای دکتر قاسم رسا اور آقای علی فدای شامل ہیں۔ آخر الذکر نے اس بات پر تعجب کا اظہار کیا ہے کہ اقبال نے باوجود اس کے کہ فارسی اس کی مادری زبان نہیں، اس زبان کو پوری قدرت اور فصاحت کے ساتھ برتا اور اس طرح ایک محال بات کو ممکن کر دکھایا۔

('رومیِ عصر' عبدالحمید عرفانی، چاپ تہران)

ملک الشعرا بہار نے نہ صرف اقبال کے کلام کی ادبی خوبیوں کا اعتراف کیا بلکہ اس کی مفکرانہ عظمت کو سراہا اور کہا کہ وہ ہماری ہزار سالہ اسلامی تہذیب اور فکر و نظر کا ثمر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال نے اسلامی علوم و حکمت کو اپنی فکر میں جذب کیا لیکن اس کے علاوہ اس نے مغربی تفکر کے ان عناصر کو بھی اپنے جذبہ و تخیل سے ہم آمیز کیا جو اسلامی تہذیب کی روح سے موافقت رکھتے تھے۔ اس طرح اس کی شاعری میں مشرقی اور مغربی علم و ادب کا سنگم نظر آتا ہے جس کی مثال کسی دوسرے کے یہاں نہیں ملتی۔

میں رنگینی پیدا کرنے کے لیے سمونے کی پوری کوشش کی اور میرا خیال ہے کہ وہ بڑی حد تک اپنی اس کوشش میں کامیاب رہا۔ اقبال نے خلیفہ عبدالحکیم سے، جو اس کے مقربوں اور معتقدوں میں تھے، ایک مرتبہ گفتگو کے دوران میں کہا تھا کہ :

"بعض اوقات مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں حلول کر گئی ہے"۔[۵]

اس کے باوجود اقبال کا خیال تھا کہ حافظ کی دلبرانہ شاعری سخت کوشی اور زندگی کی جدوجہد کے منافی ہے اور اس کی خوش باشی اور تسلیم و رضا کی تعلیم سے مسلمانوں کی عملی صلاحیتیں مفلوج ہو جائیں گی۔ وہ حافظ کی رندانہ بےخودی، مے گساری اور زندگی کی بے ثباتی کی تلقین کو ان اخلاقی مقاصد کی ضد سمجھتا تھا جو اس کے پیش نظر تھے۔ اس سے قبل حالی نے بھی اسی قسم کے خیالات ظاہر کیے تھے اور اردو کی عاشقانہ شاعری کو 'ناپاک دفتر' کہا تھا جس کی عفونت سے اجتماعی زندگی زہر آلود تھی۔ حالی نے بھی سید احمد خاں کی تحریک کے اثر میں آکر افلاطونی اصول کا پرچار کیا تھا کہ ادب کو اخلاق کا تابع ہونا چاہیے۔

یورپ سے واپسی کے بعد اقبال نے اپنی زندگی کا یہ مقصد ٹھہرایا کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو عمل کے لیے متحرک کرے، اس لیے اس نے نوجوان مسلمانوں کو حافظ کی دلبرانہ شاعری کے مضر اثرات سے آگاہ کیا اور ان کی توجہ اجتماعی مقاصد کی طرف مبذول کی۔ چنانچہ 'اسرارِ خودی' کے پہلے اڈیشن میں اس نے کہا :

ہوشیار از حافظ صہبا گسار	جامش از زہر اجل سرمایہ دار
رہن ساقی خرقۂ پرہیز او	می علاج ہول رستاخیز او
نیست غیر از بادہ در بازار او	از دو جام آشفتہ شد دستار او
آں فقیہ ملت می خوارگاں	آں امام امت بیچارگاں

[۵] فکرِ اقبال، ص ۳۷۴

نغمۂ چنگش دلیل انحطاط ہاتفِ او جبرئیل انحطاط
مار گلزاری کہ دارد زہر ناب صید را اول ہمی آرد بخواب
بی نیاز از محفل حافظ گذر الحذر از گوسفنداں الحذر

لطف یہ ہے کہ اس کڑی تنقید میں بھی اقبال، حافظ کے پیرایۂ بیان کے جادو سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ چنانچہ اس کا یہ مصرعہ "از دو جام آشفتہ شد دستارِ او" حافظ کے اس شعر کی آوازِ بازگشت ہے جس میں اس نے صوفی کی کم ظرفی ظاہر کی ہے کہ تھوڑی سی پی کر اس نے اپنی ٹوپی ٹیڑھی کر لی۔ دو پیالے اور پی لیتا تو اس کی پگڑی کھل کر زمین پر گر جاتی :

صوفی سرخوش ازیں دست کہ کج کرد کلاہ
بدو جام دگر آشفتہ شود دستارش

اقبال کا یہ مصرعہ "از دو جام آشفتہ شد دستارِ او" حافظ کے مندرجہ بالا شعر کے زیرِ اثر لکھا گیا ہے۔

پھر اس تنقید میں اقبال نے حافظ اور عرفی کا مقابلہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ دونوں شیرازی ہیں۔ حافظ کو اس نے جادو بیانی اور عرفی کو آتش زبانی کے اوصاف سے متصف کیا۔ لیکن اس کے ساتھ حافظ پر اس کا یہ اعتراض تھا کہ وہ رمزِ زندگی سے ناآشنا تھا اور اس میں ہمتِ مردانہ کی کمی تھی۔ عرفی کی توانائی اور بلند حوصلگی کو اس نے سراہا اور اسے حافظ پر ترجیح دی۔ اس کا خیال تھا کہ عرفی کے خیالات اس کے فلسفۂ خودی سے ہم آہنگ ہیں۔ اس نے نوجوانوں کو مشورہ دیا کہ عرفی ہنگامہ خیز کے ساتھ بیٹھ کر شراب نوشی کرو تو کچھ مضائقہ نہیں۔ اگر زندہ ہو تو حافظ سے احتراز کرو، اس لیے کہ وہ زندگی کو موت میں بدل دے گا۔ اس کا ساغر آزادوں اور متحرک انسانوں کے لیے نہیں :

حافظ جادو بیاں شیرازی است عرفی آتش بیاں شیرازی است
ایں سوی ملک خودی مرکب جہاند آں کنار آب رکنا باد ماند

ایں قتیل ہمت مردانۂ — آں ز رمز زندگی بیگانۂ
روز محشر رحم اگر گوید بگیر — عرفیا! فردوس و حور ادحریر
غیرت او خندہ بر حورا زند — پشت پا بر جنّت الماوٰی زند
بادہ زن با عرفی ہنگامہ خیز — زندہ! از صحبت حافظ گریز

اقبال نے عرفی کو حافظ پر اس واسطے ترجیح دی کہ اس کے کلام میں بعض ایسے اشعار ملتے ہیں جن سے قوت و توانائی اور حوصلہ مندی ظاہر ہوتی ہے۔ مولانا اسلم جیراجپوری کے نام اپنے خط میں اس نے لکھا :

"خواجہ حافظ پر جو اشعار میں نے لکھے تھے ان کا مقصد محض ایک لٹریری اصول کی تشریح و توضیح تھا۔ خواجہ کی پرائیویٹ شخصیت یا ان کے معتقدات سے سروکار نہ تھا۔ لیکن عوام اس باریک امتیاز کو سمجھ نہ سکے اور نتیجہ یہ ہوا کہ اس پر بڑی لے دے ہوئی۔ اگر لٹریری اصول یہ ہو کہ حسن، حسن ہے خواہ اس کے نتائج مفید ہوں، خواہ مضر، تو خواجہ دنیا کے بہترین شعرا میں سے ہیں۔ بہرحال میں نے وہ اشعار حذف کر دیے اور ان کی جگہ اس لٹریری اصول کی تشریح کرنے کی کوشش کی ہے جس کو صحیح سمجھتا ہوں۔ عرفی کے اشارے سے محض اس کے بعض اشعار کی طرف تلمیح مقصود تھی مثلاً :

گرفتم آنکہ بہشتم دہند بے طاعت
قبول کردن صدقہ نہ شرطِ انصاف است

لیکن اس مقابلے سے (حافظ اور عرفی کے درمیان) میں خود مطمئن نہ تھا اور یہ ایک مزید وجہ ان اشعار کو حذف کر دینے کی تھی۔ دیباچہ بہت مختصر تھا اور اپنے اختصار کی وجہ سے غلط فہمی کا باعث تھا، جیسا کہ مجھے بعض احباب کے خطوط سے اور دیگر تحریروں سے معلوم ہوا جو وقتاً فوقتاً شائع ہوتی رہیں۔۔۔۔ تصوّف سے اگر اخلاص فی العمل مراد ہے

(اور یہی مفہوم قرونِ اولا میں اس کا لیا جاتا تھا) تو کسی مسلمان کو اس پر اعتراض نہیں ہوسکتا۔ ہاں، جب تصوّف فلسفہ بننے کی کوشش کرتا ہے اور عجمی اثرات کی وجہ سے نظامِ عالم کے حقائق اور باری تعالا کی ذات کے متعلق موشگافیاں کر کے کشفی نظریہ پیش کرتا ہے تو میری روح اس کے خلاف بغاوت کرتی ہے"۔[۱]

اقبال نے اپنے خط بنام اکبر الہٰ آبادی میں لکھا ہے:

"میں نے خواجہ حافظ پر کہیں یہ الزام نہیں لگایا کہ ان کے دیوان سے مےکشی بڑھ گئی ہے۔ میرا اعتراض حافظ پر اور نوعیت کا ہے۔ 'اسرارِ خودی' میں جو لکھا گیا ہے وہ ایک لٹریری نصب العین کی تنقید تھی جو مسلمانوں میں کئی صدیوں سے پاپولر ہے۔ اپنے وقت میں اس نصب العین سے ضرور فائدہ ہوا۔ اس وقت یہ غیر مفید ہی نہیں بلکہ مضر ہے۔ خواجہ حافظ کی ولایت سے اس تنقید میں کوئی سروکار نہ تھا، نہ ان کی شخصیت سے۔ نہ ان اشعار میں مے سے مراد وہ ہے جو لوگ ہوٹلوں میں پیتے ہیں بلکہ اس سے وہ حالتِ سُکر مراد ہے جو حافظ کے کلام سے بہ حیثیت مجموعی پیدا ہوتی ہے"۔[۲]

اقبال نے عرفی کو حافظ پر اس واسطے ترجیح دی تھی کہ اس کے یہاں جوش اور توانائی کا اظہار ہے۔ یہ خصوصیت اکبری عہد کے اکثر شاعروں کے کلام میں ہے۔ وہ زمانہ مغلوں کی اقبال مندی، کامرانی اور اقتدار کا تھا جس کا اثر عام طبائع پر پڑنا لازمی تھا۔ عرفی اگر ایران میں ہوتا تو غالباً اس کے کلام میں وہ قوّت اور تمکنت نہ ہوتی جو اس عہد کے ہندوستان میں زندگی بسر کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ فیضی کے یہاں بھی شان و تحکم کی کمی نہیں۔ پھر باوجود اندازِ بیان کی بلند آہنگی کے اکبری عہد کے سب شاعروں کا قوی رجحان

---

[۱] اقبال نامہ، جلد اول، ص ۴۵-۴۶ [۲] ایضاً، جلد دوم، ص ۴۲-۴۳

تصوّف کی طرف ہے، اسی روایتی تصوّف کی طرف جو اقبال کو ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ عرفی نے تو تصوّف پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا جس کا نام 'نفسیہ' رکھا تھا جس کی نسبت صاحب 'مآثر رحیمی' نے لکھا ہے :

"ورسالۂ نیز موسوم بہ نفسیہ در نثر نوشتہ کہ صوفیان و درویشاں را سرلوحۂ دفتر تصوّف و تحقیق می تواند شد۔"

پھر اس کے دیوان میں بھی حافظ کے دیوان کی طرح شاہد و شراب پر ہزاروں اشعار موجود ہیں۔ معشوق پرستی میں باوجود اپنی خودداری اور نخوت کے ہر قسم کی ذلت برداشت کرنے پر فخر کیا ہے۔ کفرِ عشق کا اسی طرح ذکر کرتا ہے جس طرح دوسرے شعرائے متصوّفین کرتے ہیں۔

عرفی کی خود پسندی کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنے سامنے کسی دوسرے شاعر کو خاطر میں نہیں لاتا تھا۔ سعدی کے متعلق اس نے لکھا ہے کہ اس نے اپنے شیرازی ہونے پر اس لیے فخر کیا تھا کہ اسے معلوم تھا کہ یہ میرا بھی وطن ہونے والا ہے۔ لیکن حافظ کے آگے اس نے بھی گھٹنے ٹیک دیے اور اس کا سر عقیدت سے جھک گیا۔ چنانچہ کہتا ہے :

بگرد مرقد حافظ کہ کعبۂ سخن است
در آمدیم بعزم طواف در پرواز

اس سے یہ واضح ہوگیا کہ اقبال نے عرفی کو حافظ پر جو ترجیح دی وہ اس کے چند اشعار کی بنا پر تھی جن میں متحرک تصورات بیان کیے گئے تھے۔ اس قسم کے متحرک تصورات حافظ کے یہاں بھی ہیں جن کی نشاندہی ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔ بعد میں اقبال نے خود محسوس کیا کہ اس نے عرفی کی تعریف و توصیف اور حافظ کی تنقیص و تنقید میں علمی اعتدال سے تجاوز کیا تھا۔ اس لیے 'اسرارِ خودی' کے دوسرے اڈیشن سے یہ حصہ خارج کر دیا۔ میرا خیال ہے کہ اس معاملے میں وہ اکبر الٰہ آبادی کی رائے سے بھی متاثر ہوا۔ اقبال نے حافظ پر اور تصوّف کے متعلق جو اعتراض کیے تھے، ان سے صوفیوں میں بڑی

بھی پیدا ہو گئی تھی۔ خواجہ حسن نظامی نے اقبالؔ کے خلاف مضامین لکھے جن کے جواب اس نے امرتسر کے اخبار 'وکیل' میں شائع کیے۔ اس بحث نے کافی طول کھینچا۔ اکبرؔ الٰہ آبادی بھی اس معاملے میں خواجہ حسن نظامی کے ہم نوا تھے۔ لیکن وہ چونکہ ذاتی طور پر اقبالؔ کو عزیز رکھتے تھے، اس لیے انھوں نے خواجہ حسن نظامی پر روک کا کام کیا۔ اپنے ایک خط میں انھوں نے خواجہ صاحب کو مشورہ دیا کہ:

"اقبالؔ سے زیادہ نہ لڑیے۔ دعاے ترقی و درستیِ اقبال کیجیے۔"

بایں ہمہ اکبرؔ الٰہ آبادی نے اپنے مخصوص رنگ میں اس معاملے میں طبع آزمائی کی جس سے اقبالؔ کے خیالات پر عام صوفیوں کے احساسات کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ تصوف کی حمایت میں کہتے ہیں:

زباں سے دل میں صوفی ہی خدا کا نام لاتا ہے
یہی مسلک ہے جس میں فلسفہ اسلام لاتا ہے
سخن میں یوں تو بہت موقع تکلّف ہے
خودی خدا سے جھکے بس یہی تصوّف ہے

اقبالؔ کی تنقید سے یہ بھی نتیجہ نکالا گیا کہ اس کا خودی کا فلسفہ مذہبی کم اور سیاسی زیادہ ہے۔ وہ اجتماعی تنظیم کے بعد سیاسی قوت و اقتدار کا خواب دیکھ رہا تھا۔ جن لوگوں نے یہ راے قائم کی تھی وہ میرے خیال میں غلطی پر نہیں تھے۔ چنانچہ اکبرؔ الٰہ آبادی نے بھی اپنے ان اشعار میں جو اقبالؔ کے شعر پر تضمین ہیں، اسی خیال کو پیش کیا ہے:

حضرت اقبالؔ اور خواجہ حسن — پہلوانی آن میں ان میں بانکپن
جب نہیں ہے زورِ شاہی کے لیے — آؤ گتھ جائیں خدا ہی کے لیے
ورزشوں میں کچھ تکلف ہی سہی — ہاتھا پائی کو تصوّف ہی سہی
ہست در ہر گوشۂ ویرانہ رقص — می کند دیوانہ با دیوانہ رقص[1]

[1] خطوطِ اکبر بنام خواجہ حسن نظامی

اکبر الٰہ آبادی نے جس سیاسی اقتدار کو موہوم خیال کیا تھا وہ بالآخر حقیقت بن گیا جسے وجود میں لانے میں اقبال کا بڑا حصہ ہے۔ اس نے 'اسرارِ خودی' میں اپنے ہم مشربوں سے شکایت کی تھی کہ میں تو انھیں شکوہِ خسروی دینا چاہتا ہوں تاکہ تختِ کسریٰ ان کے پاؤں کے تلے رکھ دوں اور وہ ہیں کہ مجھ سے عشق و عاشقی کی حکایت، آب و رنگ شاعری میں سموئی ہوئی سننا چاہتے ہیں۔ اسی لیے انھیں میرے دل کی کیفیت کا پتا نہیں کہ اس کے اندر کتنی بے قراری اور تڑپ کروٹیں لے رہی ہے:

من شکوہِ خسروی او را دہم   تختِ کسریٰ زیرِ پای او نہم
او حدیثِ دلبری خواہد ز من   رنگ و آبِ شاعری خواہد ز من
بے خبر بے تابیِ جانم ندید   آشکارم دید و پنہانم ندید

اقبال کو اپنے پیغام کی صداقت پر پورا یقین تھا۔ وہ پورے اعتماد و وثوق سے کہتا ہے کہ مجھے غلاموں کی پیشانی پر سلطانی شان اور دبدبہ دکھائی دیتا ہے۔ اس پر کسی کو تعجب نہ کرنا چاہیے اگر ایاز کی خاک سے شعلۂ محمود کی تابناکی نمایاں ہو۔ اس کا روئے سخن نہ صرف مسلمانوں کی طرف بلکہ سب ایشیائی اقوام کی طرف تھا جو اس وقت مغرب کی استعماری قوتوں کی غلام تھیں:

من بسیمای غلاماں فرِ سلطاں دیدہ ام
شعلۂ محمود از خاکِ ایاز آید بروں

حافظ کے متعلق اقبال کی تنقید کی تہ میں جو محرک کام کر رہا تھا اسے سمجھنا ضروری ہے۔ دراصل اقبال کو خوف تھا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ حافظ کے دلبرانہ پیرایہ بیان کے سامنے اس کی افادیت اور مقصد پسندی کی شاعری روکھی پھیکی سمجھی جائے۔ اس لیے اس نے ایک طرف تو آب و رنگِ شاعری کو غیر ضروری بتایا اور دوسری جانب پوری کوشش کی کہ اس کے اشعار میں توانائی کے ساتھ دل کشی بھی پیدا ہو۔ اس بات کے لیے اس نے بلاتکلف حافظ کے پیرایہ بیان کا تتبع کیا، خاص کر اپنی غزلوں میں۔ اقبال کو اگرچہ احساس تھا کہ حافظ کی روح

اس کے جسم میں حلول کیے ہوئے ہے لیکن زمانے کا تقاضا تھا کہ وہ اپنی ساری فنی صلاحیتوں کو اجتماعی مقاصد کے فروغ دینے میں صرف کردے۔ اقبال کی شاعرانہ فکر جب پروان چڑھی تو اس وقت تقریباً سارا عالمِ اسلامی اور ایشیا کے دوسرے ملک سامراجی شکنجے میں جکڑے ہوئے تھے۔ ہندوستان کے مسلمانوں کا انحطاط حد کو پہنچ چکا تھا۔ غیر قوم کی غلامی، پستی اور بے چارگی، معاشرتی انتشار، علم و فن میں پس ماندگی، یہ تھی ہندوستان کے مسلمانوں کی حالت۔ سید احمد خاں کی تحریک نے نیند کے ماتوں کو جھنجوڑ کر اٹھایا تھا لیکن ابھی تک آنکھیں آدھی کھلی اور آدھی بند تھیں۔ ابھی تک انھیں اپنے اوپر اعتماد نہیں تھا، خود شناسی کی منزل تو ابھی کالے کوسوں دور تھی۔ وہ دوسروں کے سہارے جی رہے تھے لیکن دوسروں کے سہارے کوئی جماعت زندگی کی دوڑ میں آگے نہیں بڑھ سکتی۔ حالی قومی زندگی کی بڑے خلوص کے ساتھ نوحہ خوانی کر چکے تھے۔ اب ضرورت تھی کہ ادب میں اجتماعی معنویت پیدا کی جائے تاکہ اس کے "ہمرہانِ سُست عناصر" عمل اور حرکت کے لیے آمادہ ہوں اور ان کے دل میں ترقی کا حوصلہ پیدا ہو۔ اقبال کی شاعری کا مقصد اس حقیقت کو ظاہر کرتا ہے کہ اجتماعی زندگی کے احوال بدلنے سے احساس و فکر کی صورتیں بھی بدلتی ہیں جن کا عکس اس زمانے کے فن میں نظر آتا ہے۔ حالی، سید احمد خاں کی مقرر کی ہوئی حدود سے باہر نہ جا سکے۔ اقبال کی پرواز محدود نہ تھی۔ وہ فضا کی وسعتوں سے آنکھ مچولی کھیلتی رہی۔ وہ طائرِ زیرِ دام نہیں بلکہ طائرِ بالائے بام تھا جس کی آزادی کی کوئی حد نہ تھی۔

ہندوستان کے مسلمانوں کے علاوہ عالمِ اسلامی اور ایشیا کی دوسری قوموں کی ابتری اور انحطاط کا گہرا اثر اقبال کے دل و دماغ نے قبول کیا۔ ہندوستان کے مسلمان مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے بعد انتہائی پستی اور بے بسی کی زندگی بسر کر رہے تھے۔ ترکستان، شمال مغربی چین، انڈونیشیا، مالیشیا، شمالی افریقہ سب غلامی میں مبتلا تھے۔ ان حالات میں اگر اقبال جیسے حساس شاعر نے اجتماعی معنویت

کے لیے اپنی شاعری کو وقف کر دیا تو اس پر کوئی تعجب نہ ہونا چاہیے، نہ اسے معمول کے خلاف کہا جا سکتا ہے۔ خودی کے استحکام کے ساتھ اس نے جدید علوم (سائنس) کی تحصیل پر زور دیا تاکہ اس کی پس ماندہ جماعت میں تسخیرِ فطرت کی صلاحیت پیدا ہو۔ وہ خانقاہی تصوّف کی سکونی دروں بینی کے بجائے متحرک قسم کی بروں بینی کا احساس پیدا کرنا چاہتا تھا تاکہ انفس و آفاق دونوں کی بصیرت حاصل ہو۔ انفس کی حد تک خودی کا احساس اور آفاق کی حد تک سائنس کی تعلیم کو جماعتی امراض کا علاج تجویز کیا۔ اقبال کا خیال تھا کہ حافظ کی شاعری اور متصوفانہ خیالات سے جماعت کی قوتِ عمل کمزور ہوگی۔ وہ ان خیالات کو عجمی لے سے تعبیر کرتا ہے جو خواب آور ہے۔ اس کا عقیدہ تھا کہ کوئی جماعت بھی حرکت و عمل کے جوکھوں میں پڑے بغیر سربلندی نہیں حاصل کر سکتی :

تاثیرِ غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم — اچھی نہیں اس قوم کے حق میں عجمی لے
ایسی کوئی دُنیا نہیں افلاک کے نیچے — بے معرکہ ہاتھ آئیں جہاں تختِ جم و کے

دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے :

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز — اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں — بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز

مشرقی اقوام کی حالت دیکھتے ہوئے وہ پیرِ مغاں سے درخواست کرتا ہے کہ انھیں مقصدیت کی شراب پلا کہ وہی ان کے لیے حقیقت ہے۔ مجاز کی شراب پینے پلانے کا زمانہ گیا :

تجھ کو خبر نہیں ہے کیا؟ بزمِ کہن بدل گئی
اب نہ خُدا کے واسطے ان کو مئے مجاز دے

اس کے خیال میں اہلِ مشرق کو بالکل نئی قسم کی نے اور مے کی ضرورت تھی، ایسی نے جس کی نوا سے دل سینوں میں رقص کرنے لگیں اور ایسی مے جو جان کے شیشے کو پگھلا دے :

نی کہ دل ز نوایش بسینہ می رقصد
می کہ شیشۂ جاں را دہد گداز آور

دوسری جگہ اسی مطلب کو اس طرح بیان کیا ہے :

بہر زمانہ اگر چشم تو نکو نگرد ... طریق میکدہ و شیوۂ مغاں دگر است
من آں جہان خیالم کہ فطرت ازلی ... جہان بلبل و گل را شکست و ساخت مرا

یورپ کے قیام کے دوران میں اقبال نے دیکھا کہ وہاں عقلیت کے خلاف زبردست ردِ عمل رونما ہو چکا ہے اور سائنٹفک جبریت کی جگہ ارادیت، اور عقلیت کی جگہ وجدانیت کا فلسفہ مقبول ہے۔ ارادیت (والینٹرازم) اور وجدان (ان ٹیوشن) دونوں میں انسانی نفس کی آزادی کے اصول کو تسلیم کیا گیا تھا۔ یہ دونوں فلسفے مادّیت کی جبریت کے مقابلے میں مذہبی اور اخلاقی تعلیم سے ہم آہنگ تھے اور ان میں انسانیت کے لیے اصلاح و ترقی اور اُمید و آزادی کا پیغام پوشیدہ تھا۔ اقبال ان تصورات سے متاثر ہوا۔ چونکہ خود اس کا ذہن، فعّال اور تخلیقی تھا، اس نے مغربی علم و حکمت کے ان اثرات کو اسلامی رنگ میں رنگ دیا اور بڑی خوبی سے مغربی افکار پر مشرقی روحانیت کا غازہ مل دیا۔ مشرقی اور مغربی علم و فکر سے جو مرکّب بنا وہ اس کا اپنا ہے۔ چونکہ اس کے بنانے میں اس کا ذوق اور خونِ جگر بھی سرایت کیے ہوئے ہے اس لیے ہم اسے اس کی روحانی تخلیق کہہ سکتے ہیں۔ اس کا ذہن انتخابی ذہن تھا لیکن وہ جو کچھ بھی دوسروں سے لیتا تھا اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ لگا دیتا تھا۔ اس بات کو دراصل زیادہ اہمیت حاصل نہیں کہ اس کے فیضان کے سرچشموں کو دریافت کیا جائے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ اس نے مختلف ذہنی اور روحانی عناصر کو اپنے دل کی آنچ میں تپا کر کیا شکل و صورت عطا کی اور اپنے فنّی وجدان سے انھیں کس طرح نئے انداز میں معنی خیز بنایا۔ اسلامی مفکروں اور شاعروں میں اس نے سب سے زیادہ اثر مولانا رومؔ کا قبول کیا۔ انھیں کی رہبری میں اس نے افلاک کی روحانی سیر کی جس کی تفصیل 'جاوید نامہ' میں ہے۔ اقبال کی طرح مولانا رومؔ کا تصوّف بھی متحرک ہے۔

اگرچہ خودی کا ان کے یہاں وہ مفہوم نہیں جو اقبالؔ نے اسے دیا ہے۔ پھر مولانا کے یہاں ماورائیت اور ہمہ اوستی فلسفہ، دونوں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ یہاں بھی اقبالؔ نے انتخاب سے کام لیا اور ان کی مثنوی میں سے وہی چیزیں لی ہیں جو اس کے اپنے تصوّرات سے ہم آہنگ ہیں۔ اسلامی حکما میں ابنِ مسکویہ، ابن عربیؔ اور عبد الکریم جیلی اور مغربی مفکّروں میں فشٹےؔ، نیٹشے، برگسوںؔ اور وارڈؔ اور شاعروں میں گوئٹے کا اثر اقبالؔ کے فکر و فن میں نمایاں ہے۔ غرض کہ ان سبھوں کے توانا اور متحرک تصوّرات کو اقبالؔ نے ایک نئے قالب میں ڈھال کر اپنی شاعری کی صورت گری کی۔ ان حکما کے خیالات کو اس نے اپنے جذبہ و تخیل کا اس خوبی سے جز بنایا کہ وہ اسی کے ہو گئے۔

اقبالؔ نے حافظؔ کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ وہ اس کے پیرایۂ بیان کا دلدادہ تھا لیکن وہ محسوس کرتا تھا کہ جس جماعت سے اس کا تعلق ہے اسے سکون و اطمینان سے زیادہ ہیجانی اور جذباتی کیفیت کی ضرورت ہے جو اسے مقاصد کے حصول پر اکسا سکے۔ وہ اپنے ارادے اور اختیار کو برتنا سیکھے جس کے بغیر ترقی اور اصلاح ممکن نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اقبالؔ نے جو زندگی کی حکمت پیش کی وہ اجتماعی معنویت کے فنّی اثبات کا زبردست کارنامہ ہے جس کی مثال مشرقی ادب میں نہیں ملتی۔ خود مولانا رومؔ جن کی مریدی پر اسے فخر تھا بڑی حد تک اجتماعی مقصد پسندی سے نابلد تھے اور اگر واقف تھے تو کوئی واضح نقوش ان کے ذہن میں نہیں تھے۔ میں سمجھتا ہوں اسلامی ادب کی تاریخ میں کسی زمانے میں بھی تخلیقی ادب کو اس انداز میں نہیں پیش کیا گیا جس انداز میں اقبالؔ نے اسے پیش کیا۔ اس نے مولانا رومؔ کے خیالات کی نئی تعبیر و توجیہ کی اور اس ضمن میں جو نکتہ آفرینیاں کیں ان کی مثال نہیں ملتی۔ اس سے خود اس کے قلب و نظر کی وسعت، گہرائی اور توانائی کا اظہار ہوتا ہے۔ اس نے مولانا رومؔ سے بہت کچھ لیا اور اپنی تعبیر و توجیہ سے انھیں بہت کچھ دیا بھی۔ اس نے مولانا کے خیالات کے لیے حافظؔ کا پیرایۂ بیان اختیار کیا، خاص کر اپنی غزلوں میں۔ اس طرح اس کے یہاں مولانا اور حافظؔ پہلو بہ پہلو پائے جاتے ہیں۔

اقبال کو متصوفانہ شاعری اور خاص طور پر حافظ پر یہ اعتراض تھا کہ اس کے رموز و علائم سے اسلامی تہذیب کی بنیادیں متزلزل ہوگئیں۔ مشرقِ وسطیٰ اور ایران کے صوفیا نے فلاطینوس اسکندری (پلاٹینس) کے باطنی فلسفے کی پیروی کی۔ شیخ الاشراق شہاب الدین سہروردی نے اسے اپنی تصنیف 'حکمت الاشراق' میں مرتب کرکے وحدتِ وجود کو نظامِ کائنات کی صورت میں پیش کیا۔ اس کے نزدیک ذاتِ واجب نورِ محض ہے جس کا اشعاع یا اشراق تمام کائناتِ ہستی میں نظر آتا ہے۔ کائنات کے نظم میں تدریج پائی جاتی ہے جو روحِ کلّی سے لے کر مادّے تک مختلف شیون میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ عالم کا نظام باہمی کشمش سے قائم ہے۔ یہ پوری بحث افلاطون اور فلاطینوس اسکندری کے یہاں علمی تجرید کے انداز میں ہے۔ ان کے یہاں عشق و محبت کی گرمی اور سپردگی نہیں پائی جاتی۔ اس کے برعکس اسلامی تصوّف میں نوافلاطونی تصوّرات سے فیض اٹھانے کے بعد انھیں اپنے طور پر نئے رنگ میں ڈھال لیا گیا۔ قرونِ اولیٰ کے صوفیا میں بھی عشق و محبت کی شدّت ملتی ہے۔ ان کے یہاں عشق و محبت کو تزکیۂ باطن کے لیے لازمی قرار دیا گیا۔ موجودات میں فطری طور پر جو کشش پائی جاتی ہے وہی عشق ہے۔ حق تعالا نورالانوار اور کائنات میں سب سے زیادہ حسین ہے، اس لیے اس کی محبت سے انسان کو جو مسرّت حاصل ہوتی ہے وہ کسی دوسری شے کی محبت سے نہیں ہوتی۔ حکمت اشراق کی بدولت وحدت وجود کے خیالات متصوفانہ شاعری کا جز بن گئے۔ خود اقبال کے مرشد مولانا روم کے یہاں فلسفۂ اشراق کا اثر موجود ہے۔ اقبال کی طرح مولانا کے یہاں بھی عشق ارتقا کا محرک ہے۔ مثنوی میں یہ تصوّر مختلف صورتوں میں پیش کیا گیا ہے کہ ہر انسانی روح خدا سے جدا ہوکر اس کی طرف لوٹ جانا چاہتی ہے:

ہر کسے کو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

غرض کہ شعرائے متصوفین نے وحدتِ وجود اور عشق و محبت کے بارے میں

جن خیالات کی ترویج و اشاعت کی وہ اسلامی فکر کا جز بن گئے۔ اقبال کا خیال ہے کہ متصوفانہ شاعری مسلمانوں کے سیاسی انحطاط کے زمانے میں پیدا ہوئی۔ جب کسی جماعت میں قوت و اقتدار اور توانائی مفقود ہو جاتی ہے جیسا کہ تاتاریوں کی یورش کے بعد مسلمانوں میں ہو گئی، تو اس کے نزدیک ناتوانی حسین و جمیل شے بن جاتی ہے اور ترکِ دنیا کے ذریعے سے وہ اپنی شکست اور بے عملی کو چھپانے کی کوشش کرتی ہے۔ چنانچہ اقبال نے اپنے خط بنام سراج الدین پال لکھا ہے :

" حقیقت یہ ہے کہ کسی مذہب یا قوم کے دستورالعمل و شعار میں باطنی معنی تلاش کرنا یا باطنی مفہوم پیدا کرنا اصل میں اس دستورالعمل کو مسخ کر دیتا ہے۔ یہ ایک نہایت سٹل طریق تنسیخ کا ہے۔ اور یہ طریق وہی قومیں اختیار یا ایجاد کر سکتی ہیں جن کی فطرت گوسفندی ہو۔ شعرائے عجم میں بیشتر وہ شعرا ہیں، جو اپنے فطری میلان کے باعث وجودی فلسفے کی طرف مائل تھے۔ اسلام سے پہلے بھی ایرانی قوم میں یہ میلانِ طبیعت موجود تھا اور اگرچہ اسلام نے کچھ عرصے تک اس کا نشو و نما نہ ہونے دیا، تاہم وقت پا کر ایران کا آبائی اور طبعی مذاق اچھی طرح سے ظاہر ہوا، یا بالفاظ دیگر مسلمانوں میں ایک ایسے لٹریچر کی بنیاد پڑی جس کی بنا وحدت الوجود تھی۔ ان شعرا نے نہایت عجیب و غریب اور بظاہر دل فریب طریقوں سے شعائرِ اسلام کی تردید و تنسیخ کی ہے اور اسلام کی ہر محمود شے کو ایک طرح سے مذموم بیان کیا ہے۔ اگر اسلام افلاس کو بُرا کہتا ہے تو حکیم سنائی افلاس کو اعلا درجے کی سعادت قرار دیتا ہے۔ اسلام جہاد فی سبیل اللہ کو حیات کے لیے ضروری تصور کرتا ہے، تو شعرائے عجم اس شعارِ اسلام میں کوئی اور معنی تلاش کرتے ہیں۔ مثلاً :

غازی ز پے شہادت اندر تگ و پوست
غافل کہ شہید عشق فاضل تر از وست
در روز قیامت ایں باو کے ماند
ایں کشتۂ دشمن است و آں کشتۂ دوست

یہ رباعی شاعرانہ اعتبار سے نہایت عمدہ ہے اور قابلِ تعریف، مگر انصاف سے دیکھیے تو جہادِ اسلامیہ کی تردید میں اس سے زیادہ دل فریب اور خوب صورت طریق اختیار نہیں کیا جاسکتا۔ شاعر نے کمال یہ کیا ہے کہ جس کو اس نے زہر دیا ہے، اس کو احساس بھی اس امر کا نہیں ہوسکتا کہ مجھے کسی نے زہر دیا ہے بلکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ مجھے آبِ حیات پلایا گیا ہے۔ آہ! مسلمان کئی صدیوں سے یہی سمجھ رہے ہیں۔"[1]

اقبال کا بنیادی اعتراض حافظ پر یہ ہے کہ اس کی دنیا کی بے ثباتی کی تعلیم اور اس کا دلبرانہ پیرایۂ بیان سخت کوشی اور زندگی کی جد و جہد کے منافی ہے۔ اس کی خوش باشی اور عشق و محبّت کی شاعری سے اندیشہ ہے کہ نوجوانوں کی عمل کی صلاحیت مفلوج ہوکر رہ جائے گی۔ اس کی تسلیم و رضا کی تعلیم اور رندانہ بے خودی لوگوں کو غلط راستے پر ڈال دے گی اور اجتماعی مقاصد ان کی نظروں سے اوجھل ہوجائیں گے۔ اقبال سے پہلے حالی نے عشق و عاشقی کی شاعری کو مسلمانوں کے انحطاط کا سبب قرار دیا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ مولانا حالی اور اقبال دونوں کے پیشِ نظر اصلاح تھی۔ اور دونوں کے دلوں میں اخلاص اور دردمندی تھی۔ لیکن کسی زبان کی فنّی تخلیق کی آزادی فتوے کے ذریعے محدود نہیں کی جاسکتی۔ فنّی آزادی ذوقی چیز ہے اور وہ اپنے حدود کا تعیّن خود اپنے اندرونی اقتضا سے کرتی ہے۔ 'اسرارِ خودی' کے

---

[1] خطوطِ اقبال، جلد ۱، ص ۶۔ ۳۵

دیباچے پر جب بہت اعتراض ہوئے تو یہ صحیح ہے کہ اقبال نے اسے دوسرے اڈیشن سے خارج کر دیا لیکن اس نے اپنی رائے نہیں بدلی۔ چنانچہ اس وقت سے لے کر آج تک عام طور پر یہ خیال پایا جاتا ہے کہ حافظ اور اقبال ایک دوسرے کی ضد ہیں اور اگر کوئی ان میں سے کسی ایک کو مانتا ہے تو لازمی طور پر وہ دوسرے کی عظمت کا منکر ہے۔ یہ نقطۂ نظر فقیہانہ ہے، فنی اور ادبی نہیں۔ فنی عظمت کے مختلف اسباب ہیں۔ اس کا امکان ہے کہ دو فن کاروں کے اختلاف کے باوجود دونوں کے تخلیقی کارناموں کو تسلیم کیا جائے اور ان سے مسرت و بصیرت حاصل کی جائے۔ فنی تخلیق کی تفہیم اور پرکھ یک طرفہ نہیں ہونی چاہیے۔ فن کاروں کی تخلیق الگ الگ روپ دھارتی ہے جس سے ان کا اصلی جوہر نمایاں ہوتا ہے۔ پھر اس کا بھی امکان ہے کہ دو فن کاروں کے بعض امور میں اختلاف کے باوجود ان کے بعض دوسرے خیالات میں اتحاد و اشتراک کے عناصر موجود ہوں اور وہ دونوں ایک دوسرے سے اتنے زیادہ دور نہ ہوں جتنا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ مثلاً حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں عشق فنی محرک ہے۔ حافظ کا عشق مجاز و حقیقت کا ہے اور اقبال کا مقصدیت کا۔ اس فرق کے باوجود مشترک فنی محرک انھیں ایک دوسرے سے قریب لے آتا ہے۔

فنی تخلیق میں جس طرح کوئی تصوّر بے میل اور خالص حالت میں نہیں ہوتا، اسی طرح جذبہ و فکر پہلو بہ پہلو موجود رہتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ بعض اوقات ان کی ترکیب و امتزاج سے ان کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ شاعری میں جب وہ لفظوں کا جامہ زیب تن کرتے ہیں تو لازمی ہے کہ ان پر فن کار کے فکر و اسلوب کا رنگ چڑھ جائے۔ کوئی شاعر بالکل نئی بات نہیں کہتا۔ وہ پرانی باتوں ہی کو اپنے اسلوب اور طرزِ ادا سے نیا بنا دیتا ہے۔ انسانی تجربہ فکر و فن میں اکثر اوقات پیچیدہ ہوتا ہے۔ کبھی اس میں فکر غالب ہوتی ہے اور کبھی جذبہ و وجدان۔ کبھی تخیل کا زور ہوتا ہے اور کبھی تعقل کا۔ عظیم فن کار ان سب نفسیاتی عناصر میں امتزاج و ترکیب پیدا کرتا ہے۔ پھر بھی یہ ہوتا ہے کہ ان میں سے کوئی ایک عنصر زیادہ

نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس کا انحصار اس پر ہے کہ فن کار کا تجربہ کس خاص لمحہ میں وجود میں آیا اور اس کے خارجی اور اندرونی محرک کیا تھے۔ شاعرانہ ادب کا چاہے کچھ موضوع ہو، فنی لحاظ سے وہ اس وقت موثر اور مکمل اور معنی خیز ہوگا جب کہ اس کی تخیلی تفہیم ہو سکے۔ تخیل کی کارفرمائی کے بغیر فکر و جذبہ کی آمیزش ادھوری رہتی ہے اور اس کی تفہیم فنی تخلیق کی گہرائی میں نہیں اتر سکتی۔ اقبال کے فن میں تخیلی فکر اور اجتماعی آہنگ بڑی خوبی سے ہم آمیز ہیں۔ وہ عقلِ جزدی کا مولانا روم کی طرح زبردست نقاد تھا اور اس کے مقابلے میں اس نے جذبہ و وجدان یا عشق کی برتری کو طرح طرح سے بیان کیا۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ اس کے باوجود وہ ہمارا سب سے بڑا تعقل پسند شاعر ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ اردو تو اردو، فارسی میں بھی ایسا تعقل پسند (انٹلکچوئل) شاعر نہیں پیدا ہوا۔ یہ ضرور ہے کہ اس کا تعقل، تحلیلی یا منطقی نہیں بلکہ تخیلی اور وجدانی ہے۔ اس کے کلام میں علمی حقائق کا پس منظر کسی نہ کسی شکل میں قائم رہتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی فارسی اور اردو غزلیں بھی اس سے مستثنا نہیں ہیں۔ اس کے برخلاف حافظ کے یہاں کوئی مستقل نظامِ تصورات نہیں جسے تعقل کی لڑی میں پرویا جا سکے۔ وہ خالص جذبے کا شاعر ہے۔ اس کے جذبے میں اگر کسی چیز کی آمیزش ہے تو وہ اس کے ذاتی اور شخصی تجربے ہیں جن میں کوئی اجتماعی آہنگ نہیں ملتا۔ اس کے یہاں عقل و وجدان کا تضاد نہیں جیسا کہ مولانا روم اور اقبال کے یہاں ہے۔ حافظ کے یہاں اس کے شاعرانہ تجربے کی وحدت مکمل ہے۔ عقل بھی وہی کہتی ہے جو وجدان کہتا ہے۔ اس کی آواز دل نواز، دھیمی اور سُریلی ہے۔ اعتدال ایسا کہ نہ ہیجان ہے، نہ بلند آہنگی۔ حافظ کے یہاں جلال اور جمال دونوں نہایت ہی پُراسرار اور دل نشیں انداز میں جلوہ افروز ہیں۔ حکمت بھی نرم اور نازک اشاروں میں جمال کے سُر میں اپنا سُر ملاتی ہے۔ ایسی فنی وحدت فارسی اور اردو کے کسی شاعر کے یہاں نہیں۔ اسی وجہ سے حافظ کے پُراسرار تغزل کے سامنے ہر ایک کو اپنا سر جھکانا پڑا۔ اس پر اعتراض کرنے والوں میں کسی نے بھی اس سے انکار نہیں کیا کہ شاعری صرف لطیف جذبات کا اظہار نہیں بلکہ ان کی غذا

بھی ہے۔ اس سے انسانی روح کو جو سرور اور بالیدگی حاصل ہوتی ہے وہ ادب کی کسی صنف سے نہیں ہوتی۔ شاعری کا حُسن طرزِ ادا یا ہیئت میں پوشیدہ ہے۔ اس میں پیچیدگی بھی ہوتی ہے اور وحدت بھی جسے کافی بالذات کہنا چاہیے۔ احساسات کی توانائی سمٹ کر وحدت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ دراصل اسلوب اور ہیئت اس سے جدا نہیں۔ یہ خالص ذہنی اور ذوقی چیز ہے۔ فطرت میں اس کا وجود نہیں۔ اگر کوئی فطرت کے ہیئت و اسلوب کی بات کرے تو یہ استعارے کے طور پر تو ممکن ہے لیکن اسے حقیقت نہیں کہہ سکتے۔ فطرت چونکہ جدّت سے محروم ہے اس لیے وہ اپنے آپ کو دُہرا تو سکتی ہے لیکن انسانی ذہن کی طرح تخلیق نہیں کر سکتی۔ چنانچہ کسی شاعر کے اسلوب و ہیئت کی نقل نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ حافظؔ کے بعد خود ایران میں اس کے اسلوب کا تتبع نہ ہو سکا۔ بابا فغانیؔ شیرازی نے حافظ کے طرز کو چھوڑ کر تغزّل میں تفکّر کی آمیزش کی اور ایک نئے اسلوب کی بنا ڈالی۔ اکبری عہد کے "تازہ گویانِ ہند" نے، جن میں ظہوریؔ، نظیریؔ، عرفیؔ اور فیضیؔ شامل ہیں، اسی نئے اسلوب کو اپنایا۔ بعد میں یہی سبک ہندی کہلایا۔ اس میں نہ سعدیؔ کی روانی اور صفائی ہے اور نہ حافظؔ کی نزاکت، لطافت اور نغمگی۔ تفکّر کے ساتھ لفظی پیچیدگی اور معنوی اُلجھاؤ لازمی ہے جو اکبری عہد کے سب شاعروں میں کم و بیش موجود ہے۔ خیالات کی پیچیدگی بیدلؔ کے یہاں اُنتہائی شکل میں نظر آتی ہے۔ غالبؔ اور اقبالؔ نے بیدلؔ کے بوجھل اسلوب کو چھوڑ کر اکبری عہد کے اساتذہ کی طرف رجوع کیا جو ان کے مخصوص طرزِ ادا میں نمایاں ہے۔ اقبالؔ کے یہاں جو بلند آہنگی ہے وہ مقصدیت کی اندرونی معنوی لہر سے ہم آہنگ ہے۔

فن کار کی حسن آفرینی پر زمانے اور حالات کا اثر پڑنا لازمی ہے۔ حافظؔ کے زمانے اور اقبالؔ کے زمانے میں بڑا فرق ہے۔ فن کا ماخذ وہ کش مکش ہے جو فن کار کو اپنی ذات کے علاوہ اپنے عہد کے معاشرتی اور سیاسی حالات سے کرنا پڑتی ہے۔ اقبالؔ کی فنی تخلیق پر جن حالات کا اثر پڑا ان کا ہم اوپر جائزہ لے چکے ہیں۔ حافظؔ کے زمانے میں ایران میں

سیاسی انتشار اور ابتری تھی شیراز میں آئے دن حکومتوں کا تختہ اُلٹا رہتا تھا لیکن جس تہذیب کے سائے میں حافظ نے آنکھ کھولی، اس میں کوئی خلل نہیں پیدا ہوا تھا۔ اس وقت ایران میں اسلامی تہذیب کو اس قسم کے خطرے درپیش نہیں تھے جو سیاسی غلامی کا لازمی نتیجہ ہیں۔ تیمور نے اسلامی ملکوں کو اپنی ترکتازیوں سے ضرور درہم برہم کر دیا تھا لیکن اسلامی تہذیب کے چوکھٹے میں کوئی رخنہ نہیں پیدا ہوا۔ قوت و اقتدار کے جھگڑے آپس کے تھے، غیروں کے نہ تھے۔ تیمور کی حکومت روس اور چین کی سرحدوں تک پہنچ چکی تھی۔ عثمانی ترکوں نے وسط یورپ میں ویینا تک اپنی فتوحات کے جھنڈے گاڑ دیے تھے۔ ہندوستان میں خلجی اور تغلق حکمرانوں نے تقریباً پورے ملک کو مرکزی حکومت کا باجگزار بنالیا تھا۔ غرض کہ مشرق سے مغرب تک مسلمانوں کے سیاسی اقتدار کا بول بالا تھا اور اسلامی تہذیب کی بنیادیں مضبوط تھیں۔ اقبال کی تنقید کا نشانہ مغربی سامراج تھا، حافظ کی تنقید کا رُخ ان کی طرف تھا جو دین و تمدن کی پیشوائی کے دعوے دار تھے اور اپنے اخلاقی عیوب کو ریاکاری کے لبادے میں چھپاتے تھے۔ اقبال سیاسی غلامی سے نجات دلانا چاہتا تھا اور حافظ کے پیشِ نظر معاشرتی زندگی کی طہارت تھی۔ اس نے علما، صوفیا، زاہد، واعظ شحنہ سب کو اپنے شیریں طنز کا نشانہ بنایا اور ان کی قلعی کھولی۔ شاہ شجاع کے زمانے میں خواجہ عماد ایک مشہور فقیہ تھے اور بادشاہ کو ان سے بڑی عقیدت تھی۔ ان کی بلی ان کی نماز کی دیکھا دیکھی سر جھکاتی اور اٹھاتی تھی جیسے اپنے مالک کی طرح رکوع و سجود میں مشغول ہو۔ لوگوں میں عام طور پر مشہور تھا کہ خواجہ عماد کی بلی بھی عبادت گزار ہے۔ خواجہ عماد نے اور دوسروں کے ساتھ شاہ شجاع کو حافظ کی آزادہ روی سے بدظن کر دیا تھا۔ حافظ نے اپنی ایک غزل میں خواجہ عماد کی ریاکاری پر اس طرح طنز کیا:

ای کبک خوش خرام کجا میروی بایست
غرّہ مشو کہ گربۂ زاہد نماز کرد

فنی اور جمالیاتی تخلیق کے محرک اور اسباب پیچیدہ ہیں۔ ان میں بعض اندرونی

ہیں اور بعض خارجی۔ اندرونی اسباب کا تعلق فن کار کے جذبے سے ہے اور خارجی اسباب کا معاشرتی ماحول سے۔ پھر یہ دونوں قسم کے اسباب ایک دوسرے سے بالکل الگ نہیں بلکہ ایک دوسرے کے ساتھ گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ گتھے ہوئے بھی ایسے نہیں جیسے دو جامد چیزیں ہم آمیز ہوتی ہیں بلکہ متحرک اشیا کی طرح مربوط۔ دونوں کی حرکت ایک دوسرے کو توانائی اور قوت بخشتی ہے۔ دونوں کی وحدت فن کار کو تخلیق پر اُبھارتی ہے۔ فن میں حقیقتِ حاضرہ کا پرتو کسی نہ کسی شکل میں ضرور دکھائی دیتا ہے۔ فن کار کے تجربے کا تعلق لازمی طور پر اپنے زمانے سے ہوتا ہے۔ وہ یا تو اپنے زمانے کو قبول کرتا ہے یا اسے رد کرتا ہے۔ غرض کہ دونوں حالتوں میں وہ اپنے زمانے سے وابستہ رہتا ہے۔ اس کا تجربہ جب اپنی بلندی پر پہنچتا ہے تو روحانی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ شاعر اپنے اس روحانی تجربے کو لفظوں کا جامہ پہناتا ہے جو اسے معاشرتی زندگی عطا کرتی ہے۔ شاعر اپنے جذبہ و تخیل کے اظہار کے لیے زبان، ماحول، تاریخی روایات اور تہذیبی نفسیات جو اسے ورثے میں ملی ہیں، ان سب سے صَرفِ نظر نہیں کرسکتا۔ ان سب کے مجموعی اثر سے اس کے فن کا خمیر تیار ہوتا ہے۔ شعر کو سمجھنے اور اس سے لُطف اندوز ہونے کے لیے ان سب اثرات کا تجزیہ اس طرح ممکن نہیں جیسے کیمیاوی طور پر مادّی اشیا کا کیا جاتا ہے۔ شاعری مکالمہ ہے شاعر اور اس کے زمانے کے درمیان۔ یہ خود کلامی مختلف شاعروں میں مختلف روپ اختیار کرتی ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں عشق کی بات کرتے ہیں۔ اقبال عشق کی قوتِ محرکہ سے انقلاب پیدا کرنا چاہتا ہے۔ حافظ کے سامنے کوئی اجتماعی مقصد نہ تھا۔ وہ عشق کے ذریعے نشاط و مستی کا اظہار کرتا ہے۔ جو کافی بالذّات ہے۔ یہ مجاز اور حقیقت دونوں میں قدرِ مشترک ہے۔ اس کا اگر کوئی مقصد ہے تو سوائے انسانی روح کی آزادی کے اور کچھ نہیں۔ حافظ اور اقبال دونوں روح کی آزادی کے مقصد میں متحد ہیں لیکن دونوں کے حصولِ مقصد کے ذرائع مختلف ہیں۔ دونوں نے اپنی شاعری اور وجدانی بصیرت کے توسط سے مطلق

حقیقت کا مشاہدہ کیا۔ یہ ذہنی تجزیہ نہیں بلکہ براہِ راست دو بدو مشاہدہ ہے۔ دونوں کا جمالیاتی تجربہ جذبہ و وجدان سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔ ذہنی تجزیے میں حقیقت، سکون و جمود کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ اس کے برعکس وجدانی امتزاج میں فن کار حقیقت کا متحرک حالت میں مشاہدہ کرتا ہے۔ اقبالؔ کے مشاہدے میں وجدانی تجربہ تعقلی عمل سے خالی نہیں۔ حافظؔ کے یہاں تعقّل بھی وجدانی ہے۔ وہ جب "فکرِ معقول" کی بات کرتا ہے تو بھی تعقّل سے زیادہ جذبہ و وجدان اس کے پیشِ نظر ہوتا ہے۔ وہ جذبے سے کبھی بھی اپنے آپ کو علاحدہ نہیں کر سکتا۔ وہ "خاطرِ مجموع" کا کتنا ہی خواہش مند کیوں نہ ہو، جذبہ اس کے کلام میں جوش، گرمی اور حرارت پیدا کر دیتا ہے۔ اپنی ذات میں پُر سکون استغراق نہ حافظؔ کے لیے ممکن ہے اور نہ اقبالؔ کے لیے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے جمالیاتی تجربے کی سکون آفرینی کو جذبہ پامال کر دیتا ہو۔ حافظؔ اور اقبالؔ دونوں کے یہاں اور خاص کر حافظؔ کے یہاں ہیئت، موضوع اور جذبہ شیر و شکر ہیں۔ اس طرح فنی تخلیق عالم گیر اور ابدی بن جاتی ہے۔ اسی کو فن کی جمالیاتی قدر کہتے ہیں۔ جب ہم کسی فنّی شہ پارے سے متاثر ہوتے ہیں تو ہیئت، موضوع اور جذبے کو علاحدہ علاحدہ نہیں محسوس کرتے کیونکہ ان کا ایک دوسرے سے جُدا وجود باقی نہیں رہتا۔ دراصل ان کی لطیف آمیزش انھیں ایک آزاد تخلیقی کُل بنا دیتی ہے۔ بعض اوقات فن کار کسی خارجی واقعے یا حقیقت کا اثر لے کر اسے اپنے جذبے کا جُز بناتا ہے۔ جو ہیئت اور طرزِ ادا کی خراد پر چڑھ کر جمالیاتی شکل میں جلوہ فگن ہوتا ہے۔ اس وقت یہ کہنا دشوار ہو جاتا ہے کہ فنّی اصلیت جذبہ ہے یا اس کی خارجی ہیئت جو ہماری نظروں کے سامنے آتی ہے۔ اقبالؔ نے خارجی احوال کی مقصد پسندی کو اپنی نظم "شمع اور شاعر" میں اپنے جذبے کا جز بنایا ہے۔ اس کی رمزیت اور حسنِ ادا ملاحظہ ہو۔ شمع شاعر کو اس طرح خطاب کرتی ہے:

مجھ کو جو موجِ نفس دیتی ہے پیغامِ اجل
لب اسی موجِ نفس سے ہے نوا پیرا ترا

میں تو جلتی ہوں کہ ہے مضمر مری فطرت میں سوز　　تو فروزاں ہے کہ پروانوں کو ہو سودا ترا
گل بدامن ہے مری شب کے لہو سے میری صبح　　ہے ترے امروز سے نا آشنا فردا ترا

دوسرے بند میں استعارے اور کنایے کو سمو کر اس طرح ہیئت آفرینی کی ہے:

تھا جنھیں ذوقِ تماشا وہ تو رخصت ہو چکے
لے کے اب تو وعدۂ دیدار عام آیا تو کیا
انجمن سے وہ پرانے شعلہ آشام اٹھ گئے
ساقیا محفل میں تو آتش بجام آیا تو کیا
آخرِ شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبحدم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا
پھول بے پروا ہیں تو گرم نوا ہو یا نہ ہو
کارواں بے حس ہے آواز درا ہو یا نہ ہو

اقبال نے اپنے اندرونی تجربوں کو لحن و صوت کا لباس اس لیے پہنایا تاکہ اس کے دل میں جو آگ پڑی دہک رہی تھی اس میں سے ایک شرارہ باہر پھینک سکے۔ وہ اپنے جذبے کو دوسروں پر بھی طاری کرنا چاہتا تھا۔ اس کے لیے اس نے اپنے کلام میں ہیئت، موضوع اور جذبہ و تخیل کی وحدت پیدا کی جس میں بے پناہ جذب و کشش ہے:

تو بجلوہ در نقابی کہ نگاہ بر نتابی　　مہ من اگر ننالم تو بگو دگر چہ چارہ
غزلے زدم کہ شاید بنوا قرارم آید　　تپ شعلہ کم نگردد ز گسستن شرارہ

اس مقصد پسندی میں جذبہ غیر خود کو اپنے سامنے رکھتا اور اسے اپنا رازدار بنانا چاہتا ہے:

اے کہ ز من فزودۂ گرمی آہ و نالہ را　　زندہ کن از صدائے من خاک ہزار سالہ را
غنچۂ دل گرفتہ را از نفسم گرہ کشای　　تازہ کن از نسیم من داغ درون لالہ را

اقبال کے نزدیک مقصد پسندی ہی میں حسن اور حقیقت پنہاں ہیں۔ مہ من اگر ننالم تو بگو دگر چہ چارہ۔ اس کے برخلاف حافظ خارجی حقیقت یعنی معشوق کو جب

اپنے جذبے سے وابستہ کرتا ہے تو وہ دُنیا جہان سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ یہ دروں بینی کا کمال ہے۔ محبوب کی زلف میں گرفتار ہونا اس کے نزدیک آزادی ہے۔ دراصل بندۂ عشق دونوں جہان سے آزاد ہے:

فاش می گویم و از گفتۂ خود دلشادم ‏ ‏ بندۂ عشقم و از ہر دو جہاں آزادم

گدای کوی تو از ہشت خلد مستغنیست ‏ ‏ اسیر عشق تو از ہر دو عالم آزادست

جمالیاتی تجربہ خالص تجربہ ہے جس میں ہر اس عنصر کو گم کر دیا جاتا ہے جو وہ خود نہیں ہے۔ اس میں وہ تخلیقی لمحے بھی آتے ہیں جن میں ابدیت کی نشاندہی ہوتی ہے۔ یہ زمان و مکاں سے ماورا اور خود اپنے تجربی کیف سے بھی ماورا ہوتے ہیں۔ جمالیاتی وحدت میں جذبہ، ہیئت اور موضوع کی تثلیث ایک دوسرے میں ضم ہو جاتی ہے۔ وہ سارے ذہنی عناصر جو اس وحدت میں نہیں سموئے گئے علاحدہ کر دیے جاتے ہیں۔ فن کار اپنے آپ کو اس جمالیاتی وحدت میں کھو دیتا ہے۔ کھو جانے کے بعد پھر سے وہ اپنے آپ کو اس میں پاتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کی تخلیقی آزادی اور اس کی انفرادیت زمانے کے عمل اور ردِّ عمل کا کھیل ہے۔ وہ زندگی کے "روشن و تار" کو ایک دوسرے کے قریب لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی تخلیقی آزادی شعور اور لاشعور کو ایک دوسرے میں سمو دیتی ہے۔ نہ اس کی انا کے حدود ہیں اور نہ اس کے فن کے حدود ہیں:

عالم آب و خاک را بر محک دلم بسای

روشن و تار خویش را گیر عیار ایں چنیں ‏ ‏ (اقبال)

فن کار اپنے وجود کے معروض کو جو بہتے ہوئے چشمے کے مثل ہے، اپنے جذبۂ دل کے رشتے سے روکنے کی کوشش کرتا ہے اور جب اس میں ٹھیراؤ کی حالت پیدا ہو جاتی ہے تو اسے اپنے شعور و وجدان کا جُز بنا لیتا ہے تاکہ اس کی مدد سے تخلیقِ جمال کرے۔ وہ داخلیت میں خارجی حقیقت کے پس منظر کو پیوست کرتا ہے جو انسانی وجود کو ہر طرف سے گھیرے ہوئے ہے۔ اس طرح دروں و بروں کا امتیاز جمالیاتی تخلیق

میں مٹ جاتا ہے اور تجربے کی مکمل وحدت ظہور میں آتی ہے۔ فن کار جمالیاتی احساس کی خاطر بعض اوقات خود اپنے وجود سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ یہ وجود سے گریز نہیں بلکہ شعور اور وجدان کا اس میں ڈوب جانا ہے۔ یہ حسن کے تجربے کا عالمگیر اصول ہے۔ حافظ کے یہاں حسن کی طرح محبت بھی جمالیاتی کیف ہے۔ اقبال کے یہاں حسن اور محبت کے احساس میں تعقل و شعور کو دخل ہے جس کے ذریعے سے جذبہ خارجی حقیقت کے ساتھ اپنے کو وابستہ کرتا ہے۔ دونوں کی فنی تخلیق میں ہئیت، موضوع اور جذبے کا ایسا لطیف امتزاج ہے کہ ان کا تجزیہ آسان نہیں۔ اس کی تفہیم کُل کی حیثیت سے ہو سکتی ہے۔ دراصل فنی تخلیق اعجاز ہے جسے صرف کُل کے طور پر سمجھنا ممکن ہے۔ تحلیل و تجزیہ اسے مسخ کر ڈالتے ہیں۔ ہئیت، موضوع اور جذبے کی تخیلی تفہیم ایک ساتھ ہی ممکن ہے کہ بغیر اس کے تناسب اور موزونیت کی رمزی اور علامتی کیفیت کا احساس نہیں ہو سکتا۔ شعر کے معنی لفظی نہیں بلکہ جمالیاتی ہوتے ہیں جس میں ہئیت اور حسنِ ادا کو بڑا دخل ہے۔ فن کا بنیادی اصول یہی ہے۔ چاہے شاعری ہو یا موسیقی، مصوری ہو یا فنِ تعمیر، مجسمہ سازی ہو یا ناٹک، سب میں معنی خیز ہئیت کا اصول کارفرما ہے۔ یہی ان کے تناسب اور موزونیت کا ضامن ہے جس سے جذبے کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ بغیر ہئیت کے جذبہ خود اپنے اندر گھٹ کر رہ جائے گا۔ اس کے اظہار میں روانی اور ترنم ہئیت ہی کی دین ہے۔ حافظ کے تغزل میں حسنِ ادا اور ہئیت اپنی معراج کو پہنچ گئی جس کی مثال فارسی اور اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔

بلاشبہ مولانا روم کو طرزِ ادا اور ہئیت میں وہ بلند مقام نہیں ملا جو حافظ کو حاصل ہے۔ مولانا روم کے معانی اور موضوع نہایت بلند اور اخلاقی افادیت کے حامل ہیں لیکن ان کی مثنوی اور غزلیات جو شمس تبریز کے دیوان میں شامل ہیں، ڈھیلی ڈھالی اور ناہموار زبان میں پیش کی گئی ہیں۔ ان کے کلام کی ہئیت حافظ کے مقابلے میں جاذبِ نظر نہیں کہی جا سکتی۔ اس کے

برعکس اقبال کا پیرایۂ بیان مولانا روم کے مقابلے میں حسنِ ادا کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔
اقبال نے پیرایۂ بیان کی حد تک حافظ کا تتبع کیا اور شعوری طور پر رنگینی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اگرچہ فارسی اس کی مادری زبان نہ تھی لیکن وہ بڑی حد تک اپنی اس کوشش میں کامیاب ہوا۔ بعض جگہ ممکن ہے اس کی زبان میں سقم رہ گیا ہو لیکن فی الجملہ اس کی فصاحت کو اہلِ زبان نے تسلیم کیا ہے۔ اقبال نے فارسی زبان پر جو قدرت حاصل کی وہ قابلِ تعجب ہے اور ایک غیر اہلِ زبان کے لیے فخر کا موجب ہے۔
ہندوستان کے فارسی لکھنے والوں میں ایرانی لوگ امیر خسرو کی فصاحت کو مانتے ہیں حالانکہ ان کے یہاں بھی بعض جگہ محاورے کا سقم اور نقص موجود ہے۔ ایک جگہ انھوں نے ہندی محاورے کا فارسی میں ترجمہ کر دیا ہے۔ ہندی میں محاورہ ہے کہ "اس کی گانٹھ سے کیا جاتا ہے۔" یہ محاورہ ٹھیٹ ہندوستانی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ہندوستان میں دیہقانی لوگ اپنی دھوتی کے ایک جانب کمر پر لپیٹ دے کر اس میں روپے پیسے اُڑس لیتے ہیں۔ یہ طریقہ سارے ملک میں اب بھی ہے اور امیر خسرو کے زمانے میں بھی تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ طریقہ ایران کا نہیں ہے۔ جہاں دھوتی کی بجائے شلوار یا پاجامہ پہنا جاتا ہے۔ امیر خسرو نے اپنے ایک شعر میں اس ہندی محاورے کا ترجمہ کیا ہے:

جاں می رود ز تن چو گرہ می زند بزلف
مردن مراست از گرہ او چہ می رود

ایران میں گرہ کی بجائے کیسہ کہتے ہیں۔ امیر خسرو کے اس محاورے کا تتبع مرزا غالب نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے، حالانکہ انھیں اپنی فارسی دانی پر بڑا فخر تھا:

گوئی "مباد در شکن طرہ خوں شود"
دل زان تست از گرہ ما چہ می رود

اقبال نے ایک جگہ "تیز خرام" لکھا ہے جس پر اہلِ زبان نے اعتراض کیا۔ اعتراض یہ ہے کہ خرامیدن کے معنی ناز و انداز سے چلنے کے ہیں۔ "تیز خرام" میں

اس لفظ کے اصلی معنی کی نفی ہوتی ہے۔ ہاں، خوش خرام اور آہستہ خرام درست ہے۔ اقبال نے خرامیدن کے مصدر کے معنی 'چلنا' سمجھے ہیں اور اسی لیے "تیز خرام" کی ترکیب استعمال کی ہے جو فصیح نہیں۔

اگر 'خرامیدن' کے معنی ناز سے آہستہ چلنے کے ہیں تو سعدی نے "آہستہ خرام" کیوں لکھا ہے؟ اس کا مطلب یہ ہوا کہ لفظ 'آہستہ' زائد ہے۔ جب زائد از ضرورت ہے تو غیر فصیح ہے۔ لیکن سعدی کو کون غیر فصیح کہہ سکتا ہے۔ اس کی فصاحت کا مقابلہ کوئی دوسرا فارسی زبان کا شاعر نہیں کر سکتا۔ یہ اسی کا شعر ہے:

آہستہ خرام بلکہ مخرام
زیرِ قدمت ہزار جانست

اسی طرح اگر خرامیدن میں خوش خرامیدن بھی شامل ہے تو خوش خرام کی ترکیب میں خوش کا لفظ زائد ہے:

ای کبک خوش خرام کجا میروی بایست
غرّہ مشو کہ گربۂ زاہد نماز کرد (حافظ)

جب آہستہ خرام اور خوش خرام فصیح ہیں تو تیز خرام بھی فصیح ہونا چاہیے۔ لیکن زبان کے معاملے میں منطق کام نہیں دیتی۔ فصیح اور غیر فصیح کا آخری فیصلہ اہلِ زبان ہی کر سکتے ہیں۔ جو وہ کہیں وہی درست ہے۔ ہمیں ان کے فیصلے کو ماننا چاہیے۔

اقبال نے ایک غزل میں "غلط خرامی" کی ترکیب بھی استعمال کی ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اہلِ زبان کی اس کی نسبت کیا رائے ہے۔ ان کی رائے چاہے کچھ ہو، شعر میں جو خیال پیش کیا گیا ہے وہ نہایت بلند ہے:

غلط خرامیِ ما نیز لذّتی دارد
خوشم کہ منزلِ ما دور و راہ خم بخم است

اگر خسرو، غالب اور اقبال کے کلام میں فارسی محاورے کا کوئی سقم ہے تو اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ ان کی فنی عظمت کو بٹا لگ گیا۔ ان کے کلام کی جذباتی اور

جمالیاتی حقیقت مسلّم ہے۔ کلام کی خوبی کا اظہار، کامیاب ابلاغ اور معنی خیزی سے ہوتا ہے جو ان کے یہاں موجود ہے۔ حافظ کی طرح اقبال کی غزل پڑھتے ہی یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم کسی طلسمی فضا میں داخل ہو گئے۔ حافظ کا دیوان اس شعر سے شروع ہوتا ہے:

الا یا ایہا السّاقی ادر کاساً و ناولہا
کہ عشق آساں نمود اوّل ولی افتاد مشکلہا

اس سے بحث نہیں کہ یہ غزل حافظ کی شاعرانہ زندگی کے کس دور میں لکھی گئی۔ لیکن اس میں وہ معانی ہیں جن کی تفصیل و تشریح اس کے سارے دیوان میں ملتی ہے۔ عشق اور بے خودی کی طلسمی کیفیت اس کی ساری شاعری پر چھائی ہوئی ہے۔ دوسرے شعر میں پہلے شعر کی وضاحت ہے:

ببوی نافہ کاخر صبا زاں طرّہ بکشاید
ز تاب جعد مشکینش چہ خوں افتاد در دلہا

حافظ کے یہاں زُلف و گیسو عشق کی گرفتاری کا رمز ہے۔ زلف و کاکل کے پیچ و خم سے منازلِ عشق کی دشواریاں مُراد ہیں۔ ان دونوں اشعار کی تشریح پورے دیوان میں طرح طرح سے کی گئی ہے۔

اقبال کی فارسی غزلوں کا پہلا مجموعہ "پیام مشرق" ہے جسے "مے باقی" کا عنوان دیا ہے۔ اس کی پہلی غزل ہی میں اقبال نے اپنی اجتماعی معنویت اور زندگی کے ممکنات کو صاف صاف بیان کر دیا۔ اس کے سارے کلام میں یہی دونوں شعری محرّک طرح طرح سے پیش کیے گئے ہیں۔ عشق، خودی اور بے خودی انھیں کی فاطر ہے۔ انھیں ہم اقبال کی شاعری کا لب لباب کہہ سکتے ہیں:

گماں مبر کہ سرشتند در ازل گل ما — کہ ما ہنوز خیالیم در ضمیر وجود
بہ علم غرّہ مشو کار می کشی دگر است — فقیہہ شہر گریبان و آستیں آلود
بہار برگ پراگندہ را بہم بر بست — نگاہ ماست کہ بر لالہ رنگ و آب افزود

پھر مقصد پسندی کے رازہائے سربستہ بھی انھیں پیر میکدہ بتلاتا ہے۔ اس معاملے میں وہ حافظ کے رموز و علامات پر اپنا رنگ اس طرح چڑھا دیتے ہیں:

شبی بمیکدہ خوش گفت پیر زندہ دلی
بہ ہر زمانہ خلیل است و آتش نمرود

پھر بت شکن محمود کے دل میں ایاز کی محبت کا بت کدہ بناتے ہیں اور اپنے ہم چشموں کو تاکید کرتے ہیں کہ اہل دیر سے نرم انداز میں بات کرو تاکہ محمود کے عشق کی لاج رہ جائے:

بہ دیریاں سخن نرم گو کہ عشق غیور
بنائے بت کدہ افگند در دل محمود

حافظ اور اقبال دونوں اپنی شاعری میں اندرونی جذباتی زندگی کی داستان بیان کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں زندہ خیالات اور پُرکیف جذبات لفظوں کا جامہ زیب تن کرتے ہیں، اس انداز میں کہ ہئیت اور معانی کی دوئی باقی نہیں رہتی۔ دونوں کی غزلوں میں ہم کلامی ہے۔ یہ ایک طرح کی غیر شخصی داخلیت ہے جو شاعر کے جذباتی تجربے کو طلسمی خاصیت عطا کرتی ہے۔ اقبال اپنی کردار نگاری میں فلسفہ و تاریخ سے مدد لیتا ہے۔ یہ اس کی مقصد پسندی کا خاص رمزی اور علامتی اظہار ہے۔ حافظ کی کردار نگاری خالص تخیلی ہے جیسے ساقی، پیر مغاں، مُغبچہ، محتسب، صوفی، واعظ وغیرہ۔ حافظ اور اقبال دونوں کہانی کہتے ہیں۔ ان کی کہانیاں مسلسل نہیں ہوتیں بلکہ تخیلی ٹکڑوں میں پوشیدہ ہوتی ہیں جنھیں جوڑنا پڑتا ہے تاکہ ان میں ربط و معنی پیدا ہوں۔ دونوں پیکر سازی کرتے ہیں جو ذہنی اور جذباتی تلازمات کی تخلیق ہے۔ اقبال کے یہاں چونکہ حافظ کے مقابلے میں تعقلی رنگ نمایاں ہے، اس لیے وہ اپنی پیکر سازی اور تلمیحات میں ماضی کی یادوں سے استفادہ کرتا ہے اور ان سے شعوری طور پر تجربے کی نئی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے اس نئے تجربے کی نوعیت اس تجربے سے مختلف ہے جو ماضی میں بیت چکا

ہے ۔ اقبال کے یہاں حافظہ خاص قسم کا نفسیاتی تجربہ ہے جس میں وہ منتخب واقعات اور تاثرات کو مرتب کر کے انھیں تخلیقی وجدان کا جز بناتا ہے ۔ یہ ترتیب شعوری ہے۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اپنی اصلی حالت میں سب یادیں غلط ملط اور گڈمڈ ہوتی ہیں ۔ ان میں مسرت وغم، جذبات، توقعات، آرزوئیں، جدوجہد، کش مکش اور ان سب کے ردّ عمل اکثر اوقات ملے جلے ہوتے ہیں ۔ اقبال تعقلی طور پر ان کا تجزیہ کر کے ان کی فنّی صورت گری کرتا ہے اور ان پر اپنے جذبہ و تخیل کا رنگ چڑھا دیتا ہے۔ شاعری میں تاریخ کا تجربہ واقعاتی نہیں بلکہ جذباتی ہوتا ہے ۔ جذبہ واقعات اور حوادث کو اس طرح پروتا ہے کہ حقیقت ایک مسلسل تخلیقی حرکت بن جاتی ہے ۔ اقبال کے نزدیک انسانی وجود ایک سے زیادہ زمانوں کی مخلوق ہے جس میں ماضی کی سیکڑوں صدیاں سوئی ہوئی ہیں جن میں روحانی وحدت موجود ہے ۔ جو تاریخی واقعات اور تلمیحات وہ اپنی شاعری میں استعمال کرتا ہے ان کی حقیقت خام مواد کی ہے جسے وہ اپنے شاعرانہ طلسم کے چو کھٹے میں جس طرح چاہتا ہے ڈھال لیتا ہے۔ اسی میں اس کے فن کا کمال پوشیدہ ہے۔ وہ حقیقت کا جو پیکر تراشتا ہے وہ اپنے اندرونی جذبے اور پرکشش ہئیت کے باعث ہمارے لیے جاذبِ نظر اور معنی خیز ہوتا ہے ۔ اس کے تصوّرات بھی جذبے کی طرح ہئیت کی تشکیل میں مدد دیتے اور اسے نکھارتے ہیں:

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

حافظ کے یہاں بھی ماضی اور حال ایک دوسرے میں ایسے پیوست ہیں کہ یہ معلوم کرنا دشوار ہے کہ اس کا روئے سخن کس طرف ہے ۔ اس کے تغزّل کا یہ مخصوص پیرایۂ بیان ہے کہ وہ جو کچھ کہتا ہے پردے میں کہتا ہے ۔ اس نے جو طلسمی دُنیا بنائی اس کا اظہار رمز و ابہام ہی میں ممکن تھا جو اس کی غزل کی خاص خصوصیت ہے ۔ اس کے بعد آنے والے غزل نگاروں نے اس باب میں اپنی اپنی بساط کے مطابق اس کا تتبع کیا۔ اس کا پتا لگانا بھی دشوار ہے کہ اس کا محبوب مجازی ہے یا حقیقی؟ یہاں بھی

وہ شروع سے آخر تک ابہام و اشتباہ کے پردے میں بات کرتا ہے۔ حافظ اخلاقی معتقدات یا مقصد پسندی کے بغیر اپنے جذبہ و احساس کو لفظوں میں اس خوبی اور حسن ادا سے منتقل کرتا ہے کہ طلسمی کیفیت قاری یا سامع کے لیے مکمل ہو جاتی ہے۔ اسے خارجی سہارے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اس کے بیان کی اندرونی توانائی اور رعنائی کافی بالذات ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تغزل میں تصوّرات کی نہیں بلکہ جذبے اور ہئیت کی ضرورت ہے جسے پیرایۂ بیان کہتے ہیں۔ جو لفظ حافظ نے اپنی غزل میں برتے، دوسرے بھی انھیں برتتے ہیں لیکن وہ تاثر و تاثیر نہیں پیدا ہوتی جو حافظ کے کلام سے ہوتی ہے۔ لفظوں کی ترتیب میں بہت سے ذہنی اور جذباتی عناصر شامل ہوتے ہیں جن سے فنی حسن ادا پیدا ہوتا ہے۔ اس میں ذہنی تلازمات انداز فکر، دقّتِ نظر، طرزِ ادا کی طرفگی اور رنگینی، ان سب کا مجموعی اثر ہمیں مسحور کرتا ہے۔ حافظ کا دیوان کیا ہے طلسمات کا مخزن ہے۔ تعجب نہیں کہ خود اس کی زندگی ہی میں اس کے اشعار کو 'لسان الغیب' کہنے لگے تھے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمیں جن کیفیات کا علاحدہ علاحدہ زمان و مکاں کے فرق کے ساتھ کبھی کبھی تجربہ ہوتا ہے، وہ حافظ کے یہاں ہیئت و معانی کی وحدت میں یک جا موجود ہیں اور ان میں اتنی زبردست توانائی اور قوّت پوشیدہ ہے کہ ہم انھیں شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے اوپر طاری کرنے کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اس کا وجدانی اور روحانی تجربہ ہمارا تجربہ بن جاتا ہے۔ ہمارے ذاتی تجربے میں جو واقعات بڑے پیچیدہ تھے وہ حافظ کے یہاں سادہ، سلجھے ہوئے اور صاف محسوس ہوتے ہیں۔ اس کے تاثر کی وحدت ہمارے قلب و نظر کے لیے تاثیر کی وحدت میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اسے اس کی قدرتِ بیان کا اعجاز کہنا چاہیے۔

حافظ اور اقبال دونوں میں فن کی تخلیقی توانائی ہے۔ یہ توانائی نہ صرف یہ کہ روحانی مسرّت کا سرچشمہ ہے بلکہ بجائے خود حسین و جمیل ہے۔ حافظ کے یہاں اس سے باطنی آزادی کا اظہار ہوتا ہے۔ اقبال کے نزدیک یہ توانائی عقیدت اور تخیّل

کے جوش سے عبارت ہے۔ اس کے بغیر حافظ اور اقبال دونوں کی شاعری میں گرمی اور حرارت نہیں پیدا ہو سکتی تھی۔ دراصل اگر کسی میں روحانی توانائی کی کمی ہے تو وہ نیک انسان تو بن سکتا ہے لیکن عظیم فن کار نہیں ہو سکتا جس کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ صرف پیتا ہی نہیں بلکہ چھلکا بھی دیتا ہے جیسا کہ اقبال نے کہا ہے:

زاں فراوانی کہ اندر جان اوست
ہر تہی را پُر نمودن شان اوست

حافظ اس توانائی کو شوق کہتا ہے جو موسیقی سے لپکتا اور بھڑکتا ہے:

تا مطرباں ز شوق منت آگہی دہند
قول و غزل بساز و نوا می فرستمت

یہی شوق کبھی اسے مجبور کرتا ہے کہ محبوب کی زُلف سے جان کے عوض آشفتگی اور پریشانی خریدے۔ دل اس گھاٹے کی تجارت ہی میں اپنا نفع تلاش کرتا ہے:

دلم ز حلقۂ زلفش بجاں خرید آشوب
چہ سود دید ندانم کہ ایں تجارت کرد

اس میں شک نہیں کہ کسی شاعر کے سوانحی حالات سے اس کے ذہن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے لیکن اس پر حد سے زیادہ بھروسا کرنا مناسب نہیں۔ ایسا کرنے میں اندیشہ ہے کہ شعر کی اصلیت کہیں نظروں سے اوجھل نہ ہو جائے۔ زندگی کے تجربے جب فن کار کے جذبہ و تخیّل میں گھل مل جاتے ہیں تو وہ اسی اندرونی کیمیاگری کے باعث ہمارے لیے جاذبِ قلب و نظر بنتے ہیں۔ شاعر کے جذباتی تجربے جب شعر میں تحلیل ہو جاتے ہیں تو ہمیں ان کی وحدت کو دیکھنا چاہیے، انھیں اس کے سوانحی حالات سے مربوط کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔ مثلاً ہم جانتے ہیں کہ حافظ اور اقبال دونوں کا اپنے معاشرے میں نچلے درمیانی طبقے سے تعلق تھا۔ دونوں نے اپنی ذاتی جد و جہد اور قابلیت اور علم و فضل سے معاشرے میں اپنا مقام بنایا لیکن ان کے کلام سے یہ ظاہر ہوتا

ہے کہ یہ مقام ایسا نہ تھا جس سے وہ مطمئن ہوں۔ ہم نہیں کہہ سکتے کہ ان کی یہ محرومی اور ناآسودگی کس حد تک ان کی فنی تخلیق کی محرک بنی۔ لیکن لسانی احوال کی طرح معاشری اور سوانحی احوال کو بھی ایک حد کے اندر رکھنا ضروری ہے ورنہ یک طرفہ نتائج برآمد ہونے کا اندیشہ ہے۔ فنی تخلیق معاشرے کا ایک فرد انجام دیتا ہے لیکن اس کام میں اصلی محرک خود اس کی اندرونی خلش اور اُپج ہوتی ہے جو بعض اوقات معاشری حالات کے باوجود اپنا اظہار چاہتی ہے۔

اقبال کی شاعری کے متعلق یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس پر خود اس کی زندگی اور خیالات کا گہرا اثر ہوا لیکن اس کے ساتھ یہ بھی ماننا پڑے گا کہ اس سے زیادہ اثر اس کی شاعرانہ تخلیق نے اس کی زندگی اور خیالات کی سمت متعین کرنے پر ڈالا۔ اسی طرح یہ دیکھا گیا ہے کہ فن کار اپنی آزادی کے دعوے کے باوجود خود اپنی تخلیق کا ذہنی طور پر پابند ہو جاتا ہے۔ فن کار کی زندگی اس کی اندرونی صلاحیت کی آئینہ دار ہوتی ہے اور اس کی اندرونی صلاحیت اس کی زندگی سے اپنے خدوخال متعین کرتی ہے۔ بعض اوقات فن کار کے لاشعور میں جو خزانہ چھپا ہوتا ہے وہ شعور کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور کبھی یہ ہوتا ہے کہ شعوری طور پر فن کار نے علم و حکمت کی جو معلومات حاصل کیں وہ لاشعور کی سطح کو گدگداتی ہیں اور اس کے باطن میں جو پوشیدہ ہے اس میں مل ملا کر سب کو اس سے اگلوا دیتی ہیں۔ اس طرح شعور اور لاشعور نہ صرف ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں بلکہ فنی تخلیق میں بالکل تحلیل ہو جاتے ہیں۔ شعور اور لاشعور کے اس عمل اور ردِ عمل سے شاعر کی ذہنی اور جذباتی نشو و نما میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں جنھیں وہ خود محسوس نہیں کرتا۔

اقبال کے یہاں مجاز نے مقصدیت کا رنگ و آہنگ بعد میں اختیار کیا۔ لیکن حافظ کا کلام پڑھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شروع ہی سے مجاز اور

حقیقت ایک دوسرے میں پیوست ہیں اور جذبہ و تخیّل کی نشو و نما کا عمل اس قدر خاموش اور غیر واضح ہے کہ اس کے خد و خال کبھی نمایاں نہیں ہوئے۔ میں اسے حافظ کی فنیّ تخلیق کا معجزہ سمجھتا ہوں کہ اس کے کلام میں اس بات کا قطعی طور پر پتا لگانا دشوار ہے کہ اس کا شروع کا کلام کون سا ہے، درمیانی عہد کا کون سا ہے اور آخر عمر کا کون سا ہے؟ اس کے اندرونی تخلیقی تجربے میں شروع ہی سے بھرپور پختگی نظر آتی ہے۔ اقبال کا ابتدائی کلام اور آخری زمانے کا کلام اگر سوانحی حالات کا پتا نہ ہو جب بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ یہی حال غالب کا بھی ہے۔ لیکن حافظ کے کلام میں حسنِ ادا اور بلاغت کا جو انداز شروع میں تھا، وہی آخر تک رہا۔ تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ اس نے اپنی پہلی غزل باباکوہی میں اعتکاف کی حالت میں کہی۔ اس کا مطلع ہے:

دوش وقت سحر از غصّہ نجاتم دادند
وندراں ظلمت شب آبِ حیاتم دادند

اندازِ بیان اور پختگی کے اعتبار سے حافظ کی یہ غزل اس کی اعلا ترین تخلیقات میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ یہ روایت کہ یہ اس کی پہلی غزل تھی تاریخی لحاظ سے غلط سہی لیکن اس سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ اس کے ہم عصروں کے نزدیک اس کے کلام میں مُبتدیوں کی سی خام کاری کا اظہار کبھی نہیں ہوا۔ اس کی کسی غزل پر یہ حکم لگانا کہ یہ ابتدائی ہے اور یہ آخری زمانے کی ہے، ممکن نہیں۔ اس کے اندازِ بیان میں شروع سے آخر تک یکسانیت ہے۔ اس کا جذب و کیف جیسا جوانی میں تھا ویسا ہی بڑھاپے میں رہا۔ یہ بات اسلوب کی کوتاہی اور جمود کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جیسا کامل شروع میں تھا ویسا ہی آخر تک رہا۔ یہ صرف دنیا کی الہامی کتابوں کی خصوصیت ہے کہ ان کے اسلوب میں شروع سے آخر تک یکسانیت پائی جاتی ہے۔ حافظ کا کلام بھی اسی نہج کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ جب وہ اپنے اندرونی

تجربے کو لفظوں کا جامہ پہناتا ہے تو اس کی روح کی شدّت اور پاکیزگی ان میں سما جاتی ہے۔ یہی چیز قاری یا سامع پر اثر انداز ہوتی ہے اور بعض اوقات اس پر بے خودی کی کیفیت طاری کر دیتی ہے۔

فنی تخلیق ادراک و تخیّل کا کرشمہ ہے۔ یہ ذہن اور فطرت کی آویزش کا نتیجہ ہے۔ اس کی خاطر فن کار کو بڑے پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ شعور اور لاشعور کے منتشر اجزا کو سمیٹ کر اپنی شخصیت کا حصہ بنائے اور انھیں وجدانی طور پر اپنی روح کی وحدت عطا کرے۔ حقیقی فن کار اپنے فن کا عاشق ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس کا فن، حسن کی قدر بن جاتا ہے۔ جب اس کی اندرونی ریاضت پُراسرار طور پر اس کے خیالی پیکر کو معنی خیز بناتی اور پیکری تعیّن عطا کرتی ہے تو شاعر لفظوں کے ذریعے تخلیقِ حسن کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے وجود کے دریا میں غوطہ زن ہوتا ہے تاکہ اس کی تہ میں سے فن پارے کا موتی باہر نکال لائے۔ حافظ نے اپنے اس فنّی عمل کے لیے سمندر اور قطرے کے استعارے بڑے ہی انوکھے انداز میں استعمال کیے ہیں۔ یہ صوفیانہ استعارے نہیں جو شعرائے متصوفین کے یہاں ملتے ہیں بلکہ خالص فنّی عظمت کے استعارے ہیں۔ وہ اپنی فطرتِ عالیہ کو خطاب کرتا ہے کہ تو اظہار کے لیے پیاسی اور بے تاب تھی، اب تو پن گھٹ پر پہنچ گئی جو تیرا مقصود تھا۔ مجھ خاکسار کو بھی ایک قطرہ عطا کر دے۔ مشرب و بحر کی رعایت اور قطرہ و خاک کے مقابلے سے بلاغت اور معنی آفرینی کا حق ادا کیا ہے:

ای آنکہ رہ بمشرب مقصود بردۂ
زین بحر قطرۂ بمن خاکسار بخش

اس سے ملتا جلتا مضمون اقبال کے یہاں بھی ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں بے حد خود دار تھے۔ وہ اپنی فطرتِ عالیہ کے سوا کسی دوسرے کے سامنے فنّی تخلیق کے روحانی عناصر کی بھیک نہیں مانگ سکتے تھے۔ حافظ کی طرح اقبال بھی اپنی

فطرت عالیہ کے چمن سے شبنم کے ایک قطرے کی درخواست کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں تیرے چمن میں اگا ہوں، شبنم کا ایک قطرہ مجھے عطا کر دے تاکہ میرے فن کا غنچہ کھل جائے۔ تیری توجہ سے میری تخلیقی صلاحیت بروئے کار آجائے گی اسی طرح جیسے شبنم کے ایک قطرے سے غنچہ اپنی تکمیل کی منزل طے کرلیتا ہے۔ اگر تو ایک قطرہ بخش دے گا تو تیرے دریا میں اس سے کوئی کمی نہیں واقع ہوگی، ہاں میں اپنی مراد پا جاؤں گا:

از چمن تو رُستہ ام قطرۂ شبنمی ببخش
خاطرِ غنچہ وا شود، کم نشود بجوی تو

غرض کہ ایسا لگتا ہے کہ حافظ اور اقبال دونوں اپنے تخلیقی اظہار کے دیوانے ہیں، اس لیے کہ ان کی فنی تخلیق، حسن کی تخلیق ہے جس کی زیبائی سے پہلے وہ خود مسحور ہوتے ہیں اور پھر دوسروں کو مسحور کرتے ہیں۔ تخلیق کے لمحوں میں وہ اپنے کو فراموش کر دیتے ہیں۔ فن کار جتنا اپنے کو بھول کر اپنی توجہ اپنے فن کی طرف کرتا ہے، اتنا ہی اس کی تخلیق تابناک ہوتی ہے۔ وہ اس کے وجود سے اسی طرح غذا حاصل کرتی ہے جیسے پودا زمین سے اپنی زندگی پاتا ہے۔ وہ زمین کے سب کیمیائی عناصر جذب کرلیتا ہے۔ اس طرح فن پارے میں فن کار کی شخصیت کے سارے عناصر تحلیل ہوجاتے ہیں۔ شعور، لاشعور، فکر، جذبہ سب اس کے تخیّل میں گھل مل جاتے اور مجموعی طور پر اپنی تاثیر دکھاتے ہیں۔ ان کے الگ الگ دھارے باقی نہیں رہتے بلکہ وہ تخلیقی وجدان کا ایک بہتا ہوا چشمہ بن جاتے ہیں جو اٹھلاتا، اٹکھیلیاں کرتا، مستانہ وار اپنے مقرر راستے پر چلا جاتا ہے۔

حافظ اور اقبال کی فنی تخلیق میں انفرادیت اور آفاقیت دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ ان میں تضاد نہیں بلکہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ کرتی ہیں۔ ہر عظیم فن کار کی یہ خصوصیت ہے کہ اس کے تخیّل اور جذبے میں انفرادی اور آفاقی عناصر ایک دوسرے میں ضم ہوجاتے ہیں۔ بعض اوقات کسی فن کار کے

یہاں ایک عنصر نمایاں ہوجاتا ہے اور کسی کے یہاں دوسرا۔ علمی تحقیق کے نتائج پر وقتاً فوقتاً نظرثانی کی ضرورت ہوتی ہے لیکن فنی تخلیق کی صداقت ہمیشہ کے لیے ہے۔ چاہے کوئی اسے مانے یا نہ مانے، اس پر نظرثانی کی گنجایش کبھی نہیں نکلتی۔ ہومر کی شاعری کے موضوعات فرسودہ ہیں لیکن ان پر نظرثانی نہیں ہوسکتی جس طرح کہ یونانی علوم و حکمت پر کی جاسکتی ہے۔ ان علوم کے بعض اصول کو قبول کیا جاتا ہے اور بعض کو رد۔ ہومر کی فنی تخلیق موجودہ زمانے کے لحاظ سے برمحل ہو یا نہ ہو لیکن اس کی متبادل صورت نہیں پیش کی جاسکتی۔ یہی حال دانتے کی شاعری کا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تخیل کی تخلیق اپنی آزاد اکائی رکھتی ہے اور اس کا دامن ہمیشگی سے ٹکا ہوتا ہے۔ وہ اپنی جگہ مکمل ہوتی ہے۔ آنے والا زمانہ یہ سوال نہیں اٹھا سکتا کہ وہ ایسی کیوں ہے، ویسی کیوں نہیں؟ فن پارے کا حسن اور ہم آہنگی ہمیشہ قائم رہتی ہے، چاہے لوگوں کے خیالات اور عقائد میں کتنا ہی انقلاب کیوں نہ پیدا ہوجائے۔

عظیم فن کار اپنے زمانے میں ہوتے ہوئے بھی اپنے زمانے سے ماورا ہوتا ہے۔ اکثر اوقات وہ اپنے ہم جنسوں میں تنہائی محسوس کرتا ہے، اس لیے فن کو اپنا رفیق و دمساز بناتا ہے۔ اس کی ناآسودگی فنی تخلیق کے لیے محرک ثابت ہوتی ہے۔ اکثر اوقات اپنے زمانے سے بلند ہونے کے باعث وہ حقیقت حاضرہ سے مفاہمت نہیں کرسکتا۔ اس کا لازمی نتیجہ ذہنی اور روحانی کش مکش ہے جس کی تلافی وہ اپنی فنی تخلیق میں کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کبھی وہ خواب و خیال کی دنیا بساتا ہے اور کبھی "فردوس گم شدہ" کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ حافظ اور اقبال ارضیت کے قدرداں ہونے کے باوجود ماورائی حقائق پر پورا یقین رکھتے تھے۔ وہ عالم غیب کو عالم شہادت میں اور عالم شہادت کو عالم غیب میں دیکھتے تھے۔ حقیقت اور مجاز اور مقصدیت کی تہہ میں ان کی اسی نفسی کیفیت کو تلاش کرنا چاہیے۔ ان کا یہ یقین و ایمان ہی ان کے بظاہر متضاد خیالات میں مشترک اور اتصالی کڑی ہے۔

حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں فن کی آزادی کا احساس موجود ہے۔ اس کا یہ مطلب

ہے کہ انھوں نے روایات کی پابندی کے بجائے ان کے وہ عناصر لے لیے جو ان کے فن میں کھپتے تھے۔ روایات کے اس ردّ و قبول کے عمل سے فن کار کی اظہارِ ذات کی آفاقیت نمایاں ہوتی ہے۔ اسی آفاقیت کا تصور ہم فنّی روایات کے بغیر نہیں کر سکتے۔ یہ ضرور ہے کہ عظیم فن کار ان روایات کے بعض اجزا کو اپنانے کے ساتھ ان میں ذاتی تصرّف بھی کرتا ہے یا نئی روایات کی داغ بیل ڈالتا ہے جنھیں مستقبل میں اپنایا جاتا ہے۔ روایات میں، چاہے وہ نئی ہوں یا پرانی، گہرائی پائی جاتی ہے۔ فن کار کا تخیّل اس گہرائی کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے۔ حافظ نے اپنے فن کے ذریعے جو جمالیاتی خزانے دنیا کو دیے وہ خود فراموشی کے عالم میں دیے۔ اسے کبھی اس کا احساس نہیں ہوا کہ وہ اپنی تخلیقِ حسن سے دنیا کو کیا کچھ دے رہا ہے۔ اس کی محویت اور استغراق کا یہ عالم تھا کہ اس کے نزدیک کُروں کی گردش کا نغمہ اور اس کا جذبہ ایک ہو گئے تھے۔ اس کی بے خودی مکمّل بے خودی تھی۔ اس کے برعکس اقبال کی بیخودی شعوری اور ارادی تھی۔ حافظ خاموشی سے گفتگو کرنے کا عادی تھا۔ خاموشی ہی اسے زندگی کے سارے راز ظاہر کر دیتی تھی۔ اس کا تخیّل اس کے جذبِ دروں کا دم ساز تھا۔ وہ اسے ان عالموں میں لے گیا جو ہمارے تجربے سے بالاتر ہیں۔ یہاں اسے خود اپنے وجود کا احساس باقی نہیں رہا۔ وہ اور جذبہ ایک ہو گئے:

بمی پرستی ازاں نقشِ خود زدم بر آب
کہ تا خراب کنم نقشِ خود پرستیدن

یہ عجب بات ہے کہ حافظ جو سرتاپا جذبہ ہے، شروع سے آخر تک جذبے کا اظہار اتنا نمایاں نہیں جتنا کہ اقبال کے یہاں ہے جس کے جذبے میں شعور و تعقّل کی آمیزش ہے۔ حافظ کے فن میں جذبے کی زیریں لہریں ہمیشہ موجود رہیں لیکن یہ اس کے فنّی ضبط و اعتدال کا کمال ہے کہ اس نے انھیں بس اتنا ابھرنے دیا جتنا وہ چاہتا تھا۔ کہیں ان کے سایے دکھائی دیتے ہیں، کہیں ان کی مبہم جنبش نظر آتی ہے اور کہیں صرف یہ اشارہ ملتا ہے کہ وہ نیچے نیچے رواں دواں ہیں۔ غرض کہ اپنے جذبے کی ان اندرونی لہروں پر اسے پورا قابو حاصل رہا جو اس کے فنّی کمال پر دلالت کرتا ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کو اپنے جذبے پر قابو نہیں۔ شاید وہ دیدہ و دانستہ اس پر قابو حاصل کرنا نہیں چاہتا اس لیے کہ فنّی کمال سے زیادہ اس کے پیشِ نظر مقاصد کی تابناکی تھی۔ اس کے یہاں جذبے کی موجوں کا ابھار اور جوش اور برانگیختگی چھپائے نہیں چھپتی، چاہے وہ نظم میں

ہو اور چاہے غزل میں۔ اس نے اپنی غزلوں میں حافظ کی رنگینی اور مستی مستعار لی ہے لیکن وہ بھی اس واسطے ہے کہ تاثیر پیدا ہو اور وہ اپنے فن سے لوگوں کے دلوں کو لبھا سکے۔ فکر و فلسفہ نے انسانی وجود پر شبہہ ظاہر کیا۔ اقبال نے اس سارے مسئلے کو اپنے جوش عشق سے حل کر دیا۔ جو اس کے وجود اور شعور کا معروض ہے۔ یہی اس کی فنی تخلیق کا سب سے زبردست محرک ہے:

در بود و نبود من اندیشہ گماں ہا داشت
از عشق ہویدا شد ایں نکتہ کہ ہستم من

حافظ کا بیشتر کلام خودرو ہے جس میں شعوری ارادے کو بہت کم دخل ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کی فنی تخلیق میں شعوری ارادے کو خاصا دخل معلوم ہوتا ہے۔ جو فن پارہ از خود وجود میں آتا ہے اس کی ہیئت فن کار کے تخیل میں پہلے سے متعین ہو جاتی ہے اور جس تخلیق میں ارادے اور شعور کو دخل ہو اس کی ہیئت اور موضوع دونوں کے لیے فن کار کو کاوش کرنی پڑتی ہے۔ اول الذکر میں اندرونی ریاضت زیادہ اور خارجی کاوش کم اور ثانی الذکر میں اندرونی ریاضت نسبتاً کم اور خارجی کاوش زیادہ ہونا لازمی ہے۔ ہر حالت میں فنی تخلیق آزاد وجود اختیار کر لیتی اور اپنے خالق سے بے نیاز ہو جاتی ہے حافظ اور اقبال دونوں نے استعاروں کے ذریعے اپنے خیالات کو ظاہر کیا۔ عظیم شاعری کی یہی زبان ہے۔ شاعر اسی عالم کے ذریعے اپنی فنی تکمیل اور آزادی کے اصول کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی میں مسرت اور بصیرت کا خزانہ پوشیدہ ہے جس کا سامع اور قاری متلاشی ہوتا ہے۔ بعض اوقات دونوں کے یہاں استعارے اور رموز و علائم ایک دوسرے میں اس طرح شیر و شکر ہیں کہ ان کی نشاندہی دشوار ہے۔ عظیم فن کاروں کے یہاں جس طرح ہیئت و موضوع، جذبہ و فکر اور علم و عرفان ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک وحدت بن جاتے ہیں، اسی طرح ان کی تخلیقی توانائی کی بدولت استعارے اور رموز و علائم بھی ہم آمیز ہو کر اپنے جداگانہ خدوخال ایک دوسرے میں گم کر دیتے ہیں۔ یہ علم معانی و بیان کی خلاف ورزی نہیں بلکہ تکمیل ہے۔ لیکن اس کا حق حافظ اور اقبال جیسے عظیم تخلیقی فن کاروں ہی کو پہنچتا ہے۔

دوسرا باب

حافظ کا نشاطِ عشق

آج تک اس کا فیصلہ نہیں ہوسکا کہ حافظ کا عشق مجازی ہے یا حقیقی۔ دراصل خود مجازی اور حقیقی کی تقسیم بھی ایک نہایت ہی پیچیدہ تجربے کو سادہ بنانے کی کوشش ہے۔ یہ کہنا بڑا مشکل ہے کہ مجاز کہاں ختم ہوتا ہے اور عرفان و معرفت کہاں شروع ہوتی ہے۔ میرے خیال میں حافظ کے یہاں حقیقت اور مجاز ایسے گھلے ملے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ حافظ کا اصلی رنگ مجازی اور انسانی ہے۔ وہ جو کچھ کہتا ہے اس کے انسانی تجربوں کی ترجمانی ہے۔ اس کے رموز و علائم انسانی حسن و جمال کی کیفیات سے لبریز ہیں جو ہمیشہ سے فنی تخلیق اور نشاط و سرمستی کا سامان مہیا کرتے رہے ہیں۔ انھیں سے حافظ کی شاعرانہ شخصیت ابھرتی ہے۔ اس کے

یہاں انھی سے زیست کی تشنگی کو آب حیات کے چشمے تک رسائی نصیب ہوتی ہے۔ حُسن و جمال کا احساس باطنی آگہی پر دلالت کرتا ہے۔ یہ ایسا تجربہ ہے جس کی توجیہہ و تعبیر منطقی تعقّل کے ذریعے سے نہیں کی جا سکتی۔ اس احساس میں دروں و بروں اور "روشن و تار" یا شعور اور لاشعور ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ کام تخیّل کے ذریعے سے انجام پاتا ہے۔ تخیل توانائی کی ساری شکلوں میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔ عشق کی طرح حُسن بھی توانائی کی ایک صورت ہے، نہایت لطیف اور پاکیزہ۔ حافظ نے اس کے توسط سے زندگی اور کائنات کے حقائق بے نقاب کیے اور مجاز میں حقیقت کا پرتو دیکھا۔ اس کے نزدیک انسانی حُسن میں ازلی حسن کے کمال و زیبائی کا مشاہدہ ممکن ہے بلکہ کہنا چاہیے کہ وہ دونوں ایک ہی ہیں۔ بے خودی کے عالم میں ساغرِ شراب میں محبوب کے چہرے کا عکس نظر آتا ہے۔ جبھی تو اس میں ایسی درخشندگی اور چمک دمک ہے:

ما در پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم — اے بے خبر ز لذّت شرب مدام ما
ایں ہمہ عکس می و نقش نگاریں کہ نمود — یک فروغ رخ ساقیست کہ در جام افتاد

جس طرح وہ اپنے شعری آہنگ میں معنویت اور ہیئت کا جویا رہا، اسی طرح وہ اپنے محبوب کے حُسن میں جسمانی تناسب کے علاوہ روحانی عنصر کا خواہش مند تھا جسے وہ 'آن' کہتا ہے۔ یہ اس کی بلاغت کا خاص انداز ہے کہ خود کہنے کے بجائے اسی بات کو کسی اہلِ نظر سے کہلواتا ہے:

"از بتاں آں طلب ار حسن شناسی اے دل"
کایں کسی گفت کہ در علم نظر بینا بود

دوسری جگہ کہا ہے:

اینکہ می گویند آں خوشتر ز حُسن
یار ما ایں دارد و آں نیز ہم

حُسن محض جسمانی اعضا کا تناسب نہیں جس پر عاشق کا دل ریجھتا ہے بلکہ یہ ایک "لطیفۂ نہانی" ہے جو دل میں تلاطم و ہیجان پیدا کرتا ہے۔ فنی تخلیق کی کشش

بھی اسی پر منحصر ہے جس کے کوئی قواعد و ضوابط نہیں مقرر کیے جا سکتے :

لطیفہ ایست نہانی کہ عشق از و خیزد — کہ نام آں نہ لب لعل و خط زنگاریست
جمال شخص نہ چشم است و زلف و عارض و خال — ہزار نکتہ دریں کار و بار دلداریست

اس مضمون کو اس طرح بھی ادا کیا ہے :

شاہد آں نیست کہ موی و میانی دارد
بندۂ طلعت آں باش کہ آنی دارد

حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ جیسے دُنیا میں بہت سے ہنر ہیں، اسی طرح عشق بھی ایک ہُنر ہے جو بغیر حسن و جمال کے اپنے مقصود و مُنتہا کو نہیں پہنچتا۔ حسن ہی اس کی قدر افزائی کر سکتا ہے ۔ وہ توقع کرتا ہے کہ اور دوسرے ہنروں کی طرح عشق ناقدری کی نذر نہ ہو جائے گا۔ جب ناصح نے مجھ سے کہا کہ عشق کے ہُنر میں سوائے غم کے کچھ حاصل نہ ہوگا تو میں نے جواب دیا کہ جائیے آپ اپنا راستہ لیجیے ۔ میرے نزدیک یہ سب سے بہتر ہنر ہے :

عشق میورزم و امید کہ ایں فن شریف — چوں ہُنرہای دگر موجب حرماں نشود
ناصحم گفت کہ جز غم چہ ہُنر دارد عشق — برو اے خواجۂ عاقل ہنری بہتر ازیں

پھر خُدا سے دُعا کی ہے کہ محبوب کو حُسنِ خلق عطا کر تاکہ وہ عاشق کی دلداری کرے۔ اس کے نزدیک محبوب میں جب تک معنوی خوبی موجود نہ ہو وہ جذبے کی قدر نہیں کر سکتا۔ محبوب کے لیے ضروری ہے کہ وہ انسان بھی ہو اور اخلاقی اوصاف سے آراستہ ہو۔ یہ کافی نہیں کہ اس میں صرف جنسی کشش ہو :

حسن خُلقی ز خدای طلبم خوی ترا
تا دگر خاطر ما از تو پریشاں نشود

دوسری غزلوں میں بھی یہی مضمون ادا کیا ہے اور محبوب کے لیے خوبیِ اخلاق اور لُطفِ طبع کو ضروری بتلایا ہے :

بخُلق و لطف تواں کرد صید اہل نظر — بدام و دانہ نگیرند مُرغ دانا را
حسن مہرویان مجلس گرچہ دل میبرد و دیں — بحث ما در لُطف طبع و خوبیِ اخلاق بود

حافظ کے یہاں حُسن و عشق زندگی کی تمثیل ہیں۔ وہ ان کے رموز و علائم کے ذریعے کائنات کے سربستہ راز افشا کرتا ہے۔ یہ جذبے کی اندرونی حقیقت ہے جس کے تانے بانے سے ذات اپنی قبائے صفات بناتی ہے۔ کائنات کے حُسن کی قدر افزائی عشق ہی کی بدولت ممکن ہے۔ یہ شوق و محبت کی شدّت ہے جو مجاز و حقیقت دونوں پر حاوی ہے۔ یہ بات شاعر کے لہجے سے پہچانی جاتی ہے کہ اس کا روئے سخن انسان کی طرف ہے یا حق تعالا کی طرف۔ مولانا رُوم کے یہاں، خاص کر دیوانِ شمس تبریز میں، ایسے اشعار ہیں جو مجاز کے رنگ میں ہیں لیکن ان کے لہجے سے پتا چل جاتا ہے کہ ان کی مُراد عشقِ حقیقی ہے، پیرایۂ بیان چاہے مجاز ہی کا برتا ہو۔ ان کی شراب، شرابِ وحدت و معرفت ہے۔ مثلاً:

صنما بچشم مستت کہ شرابدار عشق است　　بدہی می و قدح نی چہ عظیم اوستادی
بادہ نخورم ور زاں کہ خورم　　او بوسہ دہد بر ساغر من

مولانا کے یہاں عشق کا ذکر چاہے مجاز ہی کے رنگ میں کیوں نہ ہو لیکن ان کا لہجہ صاف بتلاتا ہے کہ ان کی مُراد عشقِ حقیقی ہے۔ مثلاً:

یک دست جام بادہ و یک دست زُلف یار　　رقصی چنیں میانۂ میدانم آرزوست
معشوق گر گوید برو در عشق ما رُسوائیی　　من زہد را یکسو نہم رُسوا شوم رسوا شوم

حافظ کے یہاں مجاز اور حقیقت دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کے روحانی تجربے میں ان دونوں کی وحدت قائم ہو گئی ہے۔ مجھے ان ایرانی نقّادوں سے اختلاف ہے جن کا خیال ہے کہ حافظ کے یہاں جوانی میں مجاز کا اور بڑھاپے میں حقیقت کا رنگ غالب تھا۔ حافظ کی نفسی کیفیت دیکھتے ہوئے جس طرح مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز مصنوعی ہے، اسی طرح جوانی اور بڑھاپے کی حد بندی بھی اصلیت سے خالی ہے۔ اگرچہ عام روایات کے بموجب حافظ کی عُمر لگ بھگ ۶۶ سال ہوئی لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ کبھی بوڑھا نہیں ہوا۔ بڑھاپے میں بھی اس کے یہاں جوانی کا جوش اور لہک باقی رہی۔ خود کلامی کے عالم میں اپنے آپ کو مشورہ

دیتا ہے کہ اے حافظ تو بوڑھا ہوگیا، اب میکدے کا رُخ نہ کر۔ رندی اور ہوسناکی جوانی میں ٹھیک ہیں لیکن بڑھاپے میں زیب نہیں دیتیں :

چوں پیر شدی حافظ از میکدہ بیروں آی   رندی و ہوسناکی در عہد شباب اولیٰ
بطہارت گزراں منزل پیری و مکن   خلعت شیب چو تشریف شباب آلودہ

حافظ نے ایک جگہ محبوب کو خطاب کیا ہے کہ اگرچہ میں بوڑھا ہوں لیکن ایک رات تو مجھے اپنی گود میں بھینچ لے، تو صبح دیکھنا کہ میں تیرے پہلو سے جوان ہو کر اُٹھوں گا :

گرچہ پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر
کہ سحرگہ ز کنار تو جواں برخیزم

کبھی محبوب کے رُخِ زیبا کی یاد سے بوڑھی رگوں میں جوانی کا خون گردش کرنے لگتا ہے :

ہر چند پیر و خستہ دل و ناتواں شدم
ہر گہ کہ یاد روی تو کردم، جواں شدم

انسان سال و ماہ کے گزرنے سے بوڑھا نہیں ہوتا بلکہ بے وفائی کے صدموں سے ہوتا ہے :

من پیر سال و ماہ نیم یار بے وفاست
بر من چو عمر میگذرد پیر از آں شدم

اس بات پر افسوس بھی کیا ہے کہ بڑھاپے میں بھی باوجود علم اور زہد کے رندی اور عاشقی نے پیچھا نہیں چھوڑا۔ اپنے دل کو اس طرح خطاب کیا ہے تاکہ اسے غیرت ہو۔ لیکن یہ صرف دکھاوا ہے، دل جدھر جانا چاہتا ہے، وہ خوشی سے اس کے پیچھے جاتا ہے۔ یہ بھی حافظ کی بلاغت کا انداز ہے :

دیدی دلا کہ آخر پیری و زہد و علم
با من چہ کرد دیدۂ معشوقہ باز من

حافظ کے پیشرو سعدی نے محتسب کو مخاطب کیا ہے کہ تو جوانوں کے درپے کیوں ہے، مجھے دیکھ کہ گو میں بوڑھا ہوں لیکن رندی اور عشق بازی سے توبہ نہیں کرتا اپنی عاشقانہ واردات کو اس طرح بیان کیا ہے:

اے محتسب از جواں چہ پرسی
من توبہ نمی کنم کہ پیرم

امیر خسرو اپنے آپ سے شکایت کرتے ہیں کہ باوجود بڑھاپے کے میرا دل حسن پرستی سے باز نہیں آتا۔ نہ جانے کیوں بیٹھے بٹھائے اس نے یہ شوریدگی اور پریشانی مول لی ہے؟

پیری و شاہد پرستی ناخوش است
خسروا تا کے پریشانی ہنوز

حافظ مصلحت کے مشورے کو مسترد کر دیتا ہے اور محبوب سے دریافت کرتا ہے کہ تیرے لعل لب کو چومنے سے جوان تو لطف اندوز ہوگا لیکن بھلا بوڑھے کو اس سے کیا ملے گا؟ محبوب ڈرامائی انداز میں جواب دیتا ہے کہ بوسے کی مٹھاس سے بوڑھا جوان ہو جاتا ہے۔ محبوب کے اس مجرب نسخے کو حافظ نے اپنا حرز جاں بنایا اور اس کے ڈرامائی کنایے کو اپنا دستور العمل قرار دیا:

گفتم ز لعل نوش لباں پیر را چہ سود
گفتا بہ بوسۂ شکرینش جواں کنند

پھر کہتے ہیں کہ بڑھاپے میں بھی جوانی کا جوشِ عشق سر اٹھاتا ہے۔ وہ راز جو ہمارے دل میں چھپا ہوا تھا بالآخر ظاہر ہو گیا۔ لوگ کہیں گے کیسا بوڑھا ہے، عشق بازی میں جوانوں سے بھی دو قدم آگے ہے:

پیرانہ سرم عشق جوانی بسر افتاد
واں راز کہ در دل بنہفتم بدر افتاد

غرض کہ حافظ کے عشق میں جوانی اور بڑھاپے کے طبعی عہد اسی طرح ایک دوسرے

میں گڈمڈ ہیں جس طرح مجازی اور حقیقی عشق ہم آمیز ہیں۔ ڈرامائی انداز میں خود کلامی اس انداز سے کرتے ہیں جیسے کسی دوسرے سے گفتگو کر رہے ہوں۔ میں نے کہا صنم پرستی چھوڑ دے اور حق تعالا (صمد) کا قرب حاصل کر۔ اس نے کہا کہ عشق کے کوچے میں یہ بھی کرتے ہیں اور وہ بھی:

گفتم صنم پرست مشو با صمد نشیں
گفتا بکوی عشق ہمیں و ہماں کنند

حافظ محبوب کی صورت میں خدا کی صنعت کی جلوہ گری دیکھتا ہے۔ کہتا ہے کہ میں کسے بتاؤں کہ میں اس پردے میں کیا کیا دیکھ رہا ہوں:

ہر دم از روی تو نقشی زندم راہ خیال
باکہ گویم کہ دریں پردہ چہا می بینم

مجاز اور حقیقت کی وحدت کے یہ شعر ملاحظہ طلب ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی زندگی میں مجاز و حقیقت کے اندرونی تجربے ساتھ ساتھ ہوتے رہے۔ یہ نہیں ہے کہ یہ تجربے اس کی زندگی کے مختلف دوروں میں ہوئے ہوں۔ مجھے ان میں کوئی زمانی فصل نظر نہیں آتا۔ اس کا امکان ہے کہ مجازی لذت اندوزی اور حقیقت رسی کے درمیان حافظ نے لطیف، نازک اور پُراسرار روحانی پیوند کاری کی ہو جسے اپنی مستی اور بے خودی میں جذب کرلیا ہو۔ جب وہ گفتگو کرتا ہے تو کبھی ایک کا رنگ نمایاں ہو جاتا ہے اور کبھی دوسرے کا۔ یہ ابہام و اشتباہ اس کے فن کا بنیادی اصول ہے۔

از در خویش خدا را بہ بہشتم مفرست — کہ سر کوی تو از کون و مکاں ما را بس
نازنیں تر ز قدت در چمن ناز نرست — خوشتر از نقش تو در عالم تصویر نبود
بود کہ یار نرنجد ز ما بخُلق کریم — کہ از سوال ملولیم و از جواب خجل
بعد ازیں روی من و آئینۂ وصف جمال — کہ در آنجا خبر از جلوۂ ذاتم دادند
درد عشقی کشیدہ ام کہ مپرس — زہر ہجری چشیدہ ام کہ مپرس
عاشق یارم مرا با کفر و با ایماں چکار — تشنۂ دردم مرا با وصل و با ہجراں چکار

سر درس عشق دارد دل دردمند حافظ　　　که نه خاطر تماشا نه ہوای باغ دارد
در طریق عشق بازی امن و آسائش خطاست　　　ریش باد آں دل کہ با درد تو جوید مرہمی

فطرت نے انسان کو مجازی عشق کی طرف مائل کیا ہے جس کی لہک خود بخود جذباتی تجربے کی گہرائیوں میں سے اٹھتی ہے۔ اس میں ایسا رچاؤ اور لبھاؤ ہے کہ وہ اس کی طرف کھنچا چلا جاتا ہے۔ اکابر صوفیا کا کہنا ہے کہ دنیا میں جو چیز ہمیں حسین و جمیل محسوس ہوتی ہے وہ حسنِ ازل کا پرتو ہے۔ اسے دیکھ کر دل معرفتِ الٰہی کی طرف راغب ہوتا ہے۔ انسان اور فطرت کے حسن میں اربابِ عرفان تجلیاتِ الٰہی کی جلوہ فرمائیاں دیکھتے ہیں۔ حافظ کے یہاں مجازی عشق، معرفت کے لیے زینے کا کام دیتا ہے: المجاز قنطرۃ الحقیقۃ۔ لیکن بعض دفعہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مجاز ہی حافظ کی تخلیقِ فن کا محرک ہے۔ جب وہ اپنے اشعار میں دامِ زلف، جعدِ گیسو، دانۂ خال، چاہِ زنخداں، طوقِ غبغب، لعلِ لب، چشمِ شہلا، نرگسِ مست، غنچۂ دہن، کمانِ ابرو اور سرو بالا کو علائم کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اس کے پیشِ نظر مجاز ہوتا ہے یا حقیقت؟ اس کا فیصلہ کرنا بہت دشوار ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ دونوں اس کے لیے جاذبِ قلب و نظر ہوں۔ اس کے دیوان میں زلف اور لبِ لعل کا سیکڑوں مرتبہ ذکر آیا ہے جس سے اس کی نفسی کیفیت کی غمازی ہوتی ہے۔ فارسی زبان کے کسی شاعر کے یہاں زلف و لب کا ذکر اس کثرت اور تواتر کے ساتھ نہیں ملتا۔ حافظ کی متصوفانہ تشریح و تفسیر کرنے والوں نے ان سب جسمانی علائم کو بھی تنزیہی اور عرفانی معنی پہنانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ اس شعر کو بھی جس کا مضمون خالص مجازی ہے، عرفانی انداز میں سمجھا گیا ہے:

می دو سالہ و محبوب چار دہ سالہ
ہمیں بس است مرا صحبتِ صغیر و کبیر

ایک جگہ کہتا ہے کہ جب تو کم سن تھا تو اس وقت میں تیرے ابھرتے اور گدرائے جوبن کا عاشق تھا۔ اب جب کہ تیرا حسن نکھر کر مکمل ہو چکا ہے تو مجھ سے آنکھیں مت پھیر! ماہِ نو اور ماہِ تمام کی تشبیہیں انسانی حسن کے لیے بڑی معنی خیز ہیں۔ یہ خالص مجاز ہے:

حریف عشق تو بودم چو ماہ نو بودی
کنوں کہ ماہ تمامی نظر دریغ مدار

حقیقت یہ ہے کہ حافظ کے مندرجہ بالا اشعار کی بس ایک ہی تعبیر ممکن ہے، جس طرح کہ سعدی کے اس شعر کو مجاز کے علاوہ کسی دوسرے انداز میں پیش کرنا بدمذاقی ہوگی:

برخیز و در سرای بر بند
بنشیں و قبای بستہ وا کن

میرے خیال میں متصوفانہ تعبیر و توجیہہ بعض اوقات مضحکہ خیز ہو جاتی ہے۔ حافظ بھی اُن احساسات اور جذبات سے بے بہرہ نہیں تھا جو انسانیت کی متاعِ مشترک ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ حافظ کے کردار کی جلا مجازی محبت ہی سے ہوئی۔ وہ اپنے سینے میں بڑا ہی حسّاس دل رکھتا تھا۔ بلاشبہ وہ ایک پاک باطن درویش تھا لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ حُسن پرست نہیں تھا۔ وہ حسن کا عاشق تھا اور جہاں کہیں اس کی نظر حُسن پر پڑتی تھی وہ اس کی مدح سرائی کرتا تھا اور بعض اوقات بے خودی کی مستی میں جھومنے لگتا تھا۔ شباب کی مستی اور مدہوشی اس کے جذب و سرشاری کو بھڑکا دیتی تھی اور وہ بلاخوف ملامت کہہ اُٹھتا تھا:

من آدم بہشتم امّا دریں سفر
حالی اسیر عشق جوانان مہوشم

حافظ کی شیراز کے مختلف درباروں میں رسائی رہی۔ وہاں کڑھے ہوئے اور تربیت یافتہ حسینوں سے ملنے کے ایسے پورے مواقع حاصل تھے۔ وہ ان کے حُسنِ ادا اور دلبرانہ اوصاف کا قدر داں تھا۔ کیوں نہ ہوتا، آخر شاعر کا حسّاس دل رکھتا تھا۔ اپنے اس شعر میں اشارہ کیا ہے کہ میری حُسن پرستی لطفِ نظر سے زیادہ نہیں:

حُسن مہرویان مجلس گرچہ دل میبرد و دیں
بحث ما در لطف طبع و خوبیِ اخلاق بود

جمال سے لطف اندوز ہونے کے باوجود حافظ نے اپنی پاک بازی کو برقرار رکھا۔

یہ کیا کہ گناہ سے بچنے کے لیے دنیا سے مُنہ موڑ کر حجرے میں بیٹھ گئے! مزا تو جب ہے کہ تمدّنی زندگی میں حسینوں سے گھرے رہنے اور خود نظر باز ہونے کے باوجود انسان اپنے دامن کو آلودہ نہ ہونے دے اور اپنے اوپر دھبّہ نہ آنے دے:

آشنایان رہ عشق دریں بحر عمیق
غرقہ گشتند و نگشتند بآب آلودہ

وہ نظر باز ضرور تھا لیکن بدنظر نہیں تھا جیسا کہ اس نے اپنے متعلق کہا ہے:

منم کہ شہرہ ٔ شہرم بعشق ورزیدن
منم کہ دیدہ نیالودہ ام ببد دیدن

اس نے اپنے شیوہ ٔ نظر کا کھلم کھلا اعتراف کیا ہے اور اس کے ساتھ یہ نکتہ بھی بیان کیا ہے کہ دلبری اور حُسن کا کمال یہ ہے کہ کوئی صاحبِ دل اسے دیکھ کر خُدا کی صنعت کی داد دینے لگے۔ اگر ایسا نہیں تو جمال اپنے کمال سے محروم رہے گا۔ حُسن جب عاشق کے تخیّل کا ممنونِ نگاہ بنتا ہے تو اس میں کچھ معنی پیدا ہوتے ہیں:

کمال دلبری و حُسن در نظر بازیست
بشیوہ ٔ نظر از نادران دوراں باش

اس کا بھی اعتراف کیا ہے کہ میری عُمر معشوقہ و می کے لیے بیت گئی۔ دیکھیے اُس سے (معشوقہ سے) کیا فیض ملتا ہے اور اِس سے (می سے) کیا حاصل ہوتا ہے:

صَرف شد عُمر گراں مایہ بمعشوقہ و می
تا از آنم چہ بپیش آید ازینم چہ شود

حافظ کے عشق میں انسان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے شارحوں میں بعض نے اس کے انسانی عشق کو معرفت کا رنگ دیا ہے اور بعض نے لذّت پرستی کا۔ حالاں کہ اس کے بیشتر کلام میں انسانی حُسن و جمال کو سراہا گیا ہے۔ حافظ کی محبّت جنسی جذبے سے شروع ہوکر تمام نوعِ انسان کی محبّت بن جاتی ہے۔ تہذیب و تمدّن کے تمام ادارے اور سارے تخلیقی فن اسی جذبے کا اظہار ہیں۔ مذہب میں بھی خُدا عشق اور عشق خُدا ہے۔

حافظ کے یہاں مجاز و حقیقت کی آمیزش سے عجیب پُر اسرار کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن ہمیں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ مجاز یعنی انسان اس کے جذبے میں محور کی طرح ہے جس کے گرد اس کا تخیل اور اس کی تمنائیں گھومتی ہیں۔ وہ حقیقت کو بھی اسی کے آئینے میں دیکھتا ہے۔ حافظ نے اپنی فنی تخلیق میں حُسن کو لفظوں کی صورت میں جلوہ گر کیا اور لفظوں کو حسن و جمال کی قبا زیب تن کرائی۔ دراصل دونوں حالتیں ایک دوسرے پر بڑے ہی پُر اسرار انداز میں اثر ڈالتی ہیں اور فن کار باتوں باتوں میں جمالیاتی حقیقت کے رموز و معانی ہم پر منکشف کر دیتا ہے۔ حافظ نے اپنے شعر میں فن کا اظہار ان لوگوں کے لیے کیا ہے جو فن سے محبت کرتے ہیں اور روحانی زندگی کو اُن کے لیے ظاہر کیا ہے جو فن کے ذریعے اسے سمجھنا چاہتے یا اس کی تہ تک رسائی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ فنی صداقت کا ثبوت یہ ہے کہ سامع یا قاری کے دل میں جذبہ و تخیّل برانگیختہ ہوں۔ یہی اس کی صداقت کا ثبوت ہے۔ حافظ کے کلام میں، ہمیں فنی صداقت بدرجہ اتم ملتی ہے۔ اس کے ابہام و اشتباہ سے اس میں کوئی فرق نہیں پڑتا کہ مجاز علامت ہے جس سے حقیقت کو محسوس کیا جاتا ہے یا حقیقت علامت ہے جس کے ذریعے محسوسات کے حُسن کا ادراک ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ حافظ کے یہاں محسوس حُسن میں حسنِ ازل کا پرتو موجود ہے اور یہی اس کی فنی تخلیق اور دل آویزی کا محرک ہے۔ کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس کے نزدیک حقیقت، حسنِ مجاز کا پرتوِ لطیف ہے۔ غرض کہ مجاز اور حقیقت دونوں حافظ کے یہاں ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہیں۔ کبھی ہم اس کے محتاج اور کبھی وہ ہمارا مُشتاق ہے۔ دونوں حالتوں میں عشق کی توانائی کا ظہور ہے :

سایۂ معشوق اگر اُفتاد بر عاشق چہ شد
ما باو محتاج بودیم او بما مُشتاق بود

غزل میں جو جذبات پیش کیے جاتے ہیں وہ عاشقوں اور ہوس پرستوں میں مشترک ہیں۔ ذوق ہی ان میں فرق و امتیاز کر سکتا ہے۔ سعدیؔ اور حافظ دونوں کے یہاں ابہام و اشتباہ کے پردے پڑے ہیں۔ ان کے یہاں معرفت اور مجاز مخلوط ہیں؛ خاص کر

حافظ کے یہاں۔ ہوس پرستوں نے اس کے اشعار کی توجیہہ و تعبیر اپنے ڈھب سے کی۔ خواجو کرمانی اور سلمان ساوجی کے یہاں بھی یہی رنگ ہے۔ سعدی نے اپنے مجازی عشق کی نسبت کہا ہے:

گر کند میل بخوباں دل من خردہ مگیر
کیں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند

حافظ نے اسی مضمون میں شوخی اور رندی کا اضافہ کر کے اپنی شخصیت کی چھاپ لگا دی۔

من ارچہ عاشقم و رند و میکش و قلاش
ہزار شکر کہ یاران شہر بے گنہ اند

میرا خیال ہے کہ سعدی اور حافظ دونوں کا مجازی عشق، لطفِ نظر سے زیادہ نہیں۔ لیکن اس کے ساتھ میں بشر کی بشریت کا قائل ہوں۔ کوئی شخص چاہے وہ کتنا ہی پاک نظر اور پاک باطن کیوں نہ ہو اپنی خلقت اور جبلت کے تقاضوں کو نظر انداز نہیں کرسکتا اور اسے نظرانداز کرنا بھی نہیں چاہیے۔ مولانا روم جیسے مقدس بزرگ نے بھی اپنی نسبت اشارے میں اعتراف کیا ہے کہ "کردی و گذشتی"۔ مجاز کی منزل میں ہمیشہ کے لیے رہ جانا ٹھیک نہیں کیوں کہ پل گزر جانے کے لیے ہے، مستقل قیام کے لیے نہیں۔ اس لیے اگر سعدی اور حافظ جیسے بزرگوں نے انسانی محبت کو نظرانداز نہیں کیا تو اس پر کوئی تعجب نہ ہونا چاہیے۔ دراصل اس سے ان کی پاک باطنی اور عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا بلکہ میں تو سمجھتا ہوں اس میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر شخص کا محبت کا تجربہ جُداگانہ نوعیت رکھتا ہے۔ جس طرح روحانی تجلیات میں تکرار نہیں اسی طرح محبت کے تجربے میں تکرار نہیں ہوتی۔ محبت کی کہانی کو ہر ایک اپنے تجربے کی رُو سے اپنے انداز میں بیان کرتا ہے:

یک قصہ بیش نیست غم عشق وین عجب
کز ہر زباں کہ میشنوم نامکرر است

عشق کی عظمت کے متعلق کہا ہے کہ سخنِ عشق ہی ایسی چیز ہے جو دُنیا میں زندہ و پایندہ ہے۔ اسے کبھی زوال نہیں:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر یادگاری کہ دریں گنبد دوار بماند

دوسری جگہ کہا ہے کہ محبت ایسی بُنیاد ہے جس میں کبھی رخنہ نہیں پڑتا اور سب بُنیادیں ہل جاتی ہیں لیکن یہ کبھی اپنی جگہ سے نہیں ہلتی:

خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی
مگر بنای محبت کہ خالی از خللست

زمانے نے محبت کی بنیاد ابھی نہیں رکھی۔ دو عالم کے وجود میں آنے سے قبل بھی نقشِ اُلفت موجود تھا۔ اس سے اس حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ فطرت نے ذرّوں میں جو باہمی کشش پیدا کی اسی سے عالم اور انسان کا ارتقائی میں آیا۔ بڑا حکیمانہ شعر ہے:

نبود نقش دو عالم کہ رنگ الفت بود زمانہ طرح محبت نہ این زمان انداخت

محبت کی اصلی کہانی تو وہی بیان کرسکتا ہے جس کے دل پر اس کی وارداتیں گزری ہیں۔ ویسے سُنی سُنائی باتیں تو سبھی کرتے ہیں۔ اپنے اس دعوے کی صداقت کے لیے ساقی کو گواہ ٹھہراتے ہیں کہ میں جو کہتا ہوں وہ خود عشق مجھ سے کہلواتا ہے:

ساقی بیا کہ عشق ندامی کند بلند
کانکس کہ گفت قصۂ ما ہم زما شنید

اس شعر کا یہ مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ عشق کی کیفیت زبان نہیں بیان کرسکتی۔ خود عشق ہی عشق و عاشقی کی شرح بیان کرسکتا ہے۔ مولانا رومؔ فرماتے ہیں:

هر چه گویم عشق را شرح و بیاں چوں بعشق آیم خجل باشم ازاں
گرچه تفسیر زباں روشن گر است لیک عشق بی زباں روشن تر است
عقل در شرحش چو خر در گل بخفت شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
آفتاب آمد دلیل آفتاب گر دلیلت باید از وے رو متاب

بعض تذکروں میں حافظؔ کے معاشقوں کا ذکر ہے۔ اس ضمن میں شاخِ نبات اور فرّخ کے نام لیے گئے ہیں۔ فرّخ کی یاد میں ایک پوری غزل قلم بند کی ہے۔ غزل کے انداز سے پتا چلتا ہے کہ بڑھاپے میں جوانی کی یادیں دل کو گدگدا رہی ہیں:

دل من در ہوای روی فرخ | بود آشفتہ ہم چوں موی فرخ
بجز ہندوی زلفش ہیچکس نیست | کہ برخوردار شد از روی فرخ
شود چوں بید لرزاں سرو آزاد | اگر بیند قد دلجوی فرخ
بدہ ساقی شراب ارغوانی | بیاد نرگس جادوی فرخ
دوتا شد قامتم ہم چوں کمانی | زغم پیوستہ چوں ابروی فرخ
نسیم مشک تاتاری خجل کرد | شمیم زلف عنبر بوی فرخ
غلام ہمت آنم کہ باشد | چو حافظ بندہ و ہندوی فرخ

بعض کا خیال ہے کہ حافظ نے اپنی غزل اپنی اہلیہ کی یاد میں ان کی وفات کے بعد لکھی تھی۔ غزل کا لہجہ شخصی ہے اور جو مضمون باندھا ہے وہ کسی معشوقہ کے متعلق نہیں معلوم ہوتا۔ وہ کہتا ہے کہ جب تک اس کی زندگی نے وفا کی وہ میرے لیے پری کے مثل تھی، ایسی پری جو ہر قسم کے عیب سے بری ہو۔ اس کی وجہ سے میرا گھر پری خانہ بنا ہوا تھا۔ پھر اپنی رفیقۂ حیات کی صورت اور سیرت کی تعریف کی ہے۔ میری زندگی کے وہ ایام جو اس کے ساتھ گزرے بامعنی تھے، اس کے بعد بے حاصلی اور بے خبری کے سوا کچھ نہ تھا۔ اس غزل کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی اہلیہ کی وفات اس کی زندگی کا ایک نہایت اہم موڑ تھا۔ اس نے جو بے حاصلی اور بے خبری کا ذکر کیا ہے وہ بڑا معنی خیز ہے۔ اس کا امکان ہے کہ اس واقعے کے بعد حافظ کے جذب و بے خودی میں اضافہ ہوگیا ہو۔ ہندوستان کے ایک چشتی بزرگ سید اشرف جہانگیر سمنانی جن کا مزار کچھوچھہ ضلع فیض آباد میں ہے، حافظ سے شیراز میں ملے تھے۔ ان کے ملفوظات سے جو ان کے مرید خاص شیخ نظام یمنی نے خود ان کی زندگی میں مرتب کیے تھے، حافظ کی زندگی پر کافی روشنی پڑتی ہے[1]

[1] یہ ملفوظات 'لطائف اشرفی' کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔ (مطبوعہ نصرت المطابع، دہلی، ۱۲۹۵ھ) حافظ کے متعلق یہ قدیم ترین ماخذ ہے جسے معتبر کہا جا سکتا ہے۔

(باقی اگلے صفحے پر)

سیّد اشرف جہانگیر سمنانی نے متعدد جگہ حافظ کے لیے " بے چارۂ مجذوب شیرازی" کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور اس کی غزلوں کو گنجینۂ معرفت بتلایا ہے ۔ ان کے خیال میں حافظ اپنے زمانے کے پہنچے ہوئے بزرگ تھے ۔ اس کا قوی امکان ہے کہ حافظ کی مجذوبانہ کیفیت اس کی رفیقۂ حیات کی وفات کے بعد اور زیادہ بڑھ گئی ہو اور اسی حالت میں سید اشرف جہانگیر سمنانی کی اس سے شیراز میں ملاقات ہوئی ہو۔ جنسی نفسیات کے ماہروں کا خیال ہے کہ بعض اشخاص میں خلقی طور پر جنسی شدّت پائی جاتی ہے ۔ اگر یہ لوگ معاشری رسوم اور اخلاقی پابندیوں کی وجہ سے جنسی اختلاط سے محروم کر دیے جائیں تو ان کی اعصابی دگی بعض اوقات دماغی خلل کا موجب ہوجاتی ہے ۔ اگر ایسا نہ ہو تو بھی ان کی زندگی معمول کے مطابق نہیں رہتی ۔ ان کے اعصاب میں تناو پیدا ہوجاتا ہے اور ان کی خواہشات لاشعور میں خلوت گزیں ہوجاتی ہیں ۔ جب موقع ملتا ہے وہ سر اٹھاتی ہیں ۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ ایسے افراد ذہنی اور جذباتی طور پر غیر آسودہ ہوتے ہیں ۔ بعض ذکی الحس لوگوں میں دبی ہوئی خواہشوں میں ترفّع (سبلی میشن) پیدا ہوجاتا ہے جس کا اظہار فنونِ لطیفہ یا معاشرتی اصلاح کا تخلیقی روپ دھارتا ہے ۔ حافظ ایک دیندار، عبادت گزار اور پاکباز شخص تھا ۔ حُسن پرست ہونے کے باعث اس کی شخصیت منقسم تھی ۔ وہ حافظِ قرآن تھا اور تفسیر کا درس دیتا تھا ۔ اس نے اپنے حافظ ہونے اور درس دینے کا متعدد جگہ ذکر کیا ہے ۔ اس کے دوست محمد گلندام نے اس کی وفات کے بعد اس کی غزلیات کو جمع کیا اور ان پر ایک مقدمہ لکھا ۔ اس میں بتلایا ہے کہ حافظ تفسیر کا درس دیا کرتا تھا ۔ اس

(بقیہ فٹ نوٹ ملاحظہ ہو)

جہانگیر سمنانی ؒ نے انھیں شروع سے آخر تک پڑھا اور کہیں کہیں اصلاح بھی کی ۔ ' لطایفِ اشرفی ' کے علاوہ ' مکتوباتِ اشرفی ' میں بھی حافظ کے متعلق ذکر ہے ۔ (مخطوطہ شعبۂ تاریخ ، مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ) نیز ملاحظہ ہو ڈاکٹر نذیر احمد کا مضمون " حافظ شیرازی کے دو قدیم ترین ماخذ " رسالہ فکر و نظر، جنوری ۱۹۶۰ء مسلم یونیورسٹی ۔

نے جاراللہ زمخشری معتزلی کی مشہور تصنیف 'کشاف' پر ایک حاشیہ لکھا تھا۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ معتزلہ کے عقلی مباحث سے دلچسپی لیتا تھا۔ چونکہ اس کا حاشیہ ناپید ہے اس لیے اس کے متعلق کوئی رائے نہیں دی جا سکتی۔ گلندام نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس کا زیادہ وقت عربی شاعروں کے دواوین اور علم ادب و بیان کے قواعد کی تحصیل میں صرف ہوتا تھا۔ اس لیے اسے اپنی غزلیات کی ترتیب و تالیف کی طرف توجہ کرنے کا موقع نہیں ملا۔ محمد گلندام نے، جہاں جہاں سے خواجہ صاحب کی غزلیات ملیں، انھیں جمع کر کے مرتب کیا۔

حافظ کی رفیقۂ حیات جن کی وفات پر اس نے غزل نما مرثیہ لکھا، کون خاتون تھیں؟ ہمیں ان کے متعلق قطعی طور پر کچھ معلوم نہیں، سوائے ان اشاروں کے جو اس کے کلام میں ملتے ہیں۔ مثلاً اس غزل کا لب و لہجہ صاف بتلاتا ہے کہ شاعر کے پیش نظر رفیقۂ حیات کے سوا کوئی اور محبوب نہیں ہو سکتا۔ اس کی غمناک لے اور درد اور سوز و گداز ہر پڑھنے والے کو محسوس ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ حسین پژمان کا بھی یہ خیال ہے کہ یہ غزل نما مرثیہ حافظ نے اپنی رفیقۂ حیات کی وفات پر لکھا تھا[1]

آں یار کز و خانۂ ما جای پری بود — سر تا قدمش چوں پری از عیب بری بود
دل گفت فروکش کنم ایں شہر ببویش — بےچارہ ندانست کہ یارش سفری بود
تنہا نہ ز راز دل من پردہ بر افتاد — تا بود فلک شیوۂ او پردہ دری بود
منظور خردمند من آں ماہ کہ او را — با حسن ادب شیوۂ صاحب نظری بود
از چنگ منش اختر بد مہر بدر برد — آری چکنم دولت دور قمری بود
عذری بنہ ای دل کہ تو درویشی و او را — در مملکت حسن سر تاجوری بود
اوقات خوش آں بود کہ با دوست بسر رفت — باقی ہمہ بےحاصلی و بےخبری بود
خوش بود لب آب و گل و سبزہ و نسریں — افسوس کہ آں گنج رواں رہ گذری بود

---

[1] مقدمۂ دیوان حافظ شیرازی، حسین پژمان، ص ۹۴ (چاپ تہران)

خود را بکُش ای بلبل ازیں رشک کہ گل را | با باد صبا وقت سحر جلوہ گری بود
ہر گنج سعادت کہ خُدا داد بحافظ | از یمن دعای شب و ورد سحری بود[۱]

اس غزل کے منفرد لب و لہجہ میں اخلاص اور دردمندی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ اس میں جس گہرے شخصی تعلق کا اظہار ہے وہ حافظ کی دوسری غزلوں میں نہیں ملتا۔ اس میں غم و اضطراب، لطافت کے ساتھ ہم آمیز ہیں۔ جذبے کے اظہار میں ضبط و تحمّل کی کارفرمائی نمایاں ہے۔ تعلقِ خاطر کی زیریں لہریں پوری غزل میں دھیرے دھیرے اٹھتی، بڑھتی اور پھیلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان یادوں نے فنّی اعتبار سے جو تخلیق کرائی وہ اس سے کس قدر مختلف ہے جو فرّخ والی غزل میں نظر آتی ہے۔ فرّخ والی غزل اگرچہ حافظ کی ہے لیکن اس کی ہیئت اور جذباتی کیفیت اس کے شایانِ شان نہیں معلوم ہوتی۔ اس کے برخلاف اپنی رفیقۂ حیات کی یاد میں جو غزل کہی ہے وہ فنّی اعتبار سے مکمل ہے۔ اس میں ہیئت، موضوع اور جذبہ ایسے شیر و شکر ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ فرّخ والی غزل میں ہیئت اور موضوع ایک دوسرے سے بچھڑ گئے ہیں اور جذبہ بھی کمزور اور مصنوعی ہے جس میں تخیّل کی توانائی اور تازگی نہیں۔ دونوں غزلوں کا رنگ مجازی ہے لیکن ایک میں اصلیت محسوس ہوتی ہے، دوسری میں نہیں ہوتی۔ ایک میں جذبے کی گہرائی اور صداقت ہے، دوسری میں نہیں۔

ایک جگہ حافظ نے اپنے محبوب کا حور و پری سے مقابلہ کیا ہے۔ اس کا فیصلہ یہ ہے کہ جو خوبی میرے محبوب میں ہے وہ ان میں کہاں: یہ مقابلہ بھی خالص مجاز ہی کے رنگ میں ہے۔ 'فلانی' اپنے کسی معشوق کی طرف اشارہ ہے:

شیوۂ حور و پری گرچہ لطیف ست ولی
خوبی آنست و لطافت کہ فلانی دارد

حافظ عاشقِ صادق تھا۔ جس طرح اس کی زندگی کے حالات پردۂ خفا میں ہیں

[۱] قزوینی، ص ۱۴۹؛ مسعود فرزاد، جامع نسخ حافظ، کتاب اول، ص ۲۳۹

اسی طرح اس کے عشق کے متعلق بھی قطعی طور پر کہنا مشکل ہے کہ اس کی مراد مجاز ہے یا حقیقت۔ بعض دفعہ ایک ہی غزل میں دونوں رنگ صاف جھلکتے نظر آتے ہیں۔ اکثر اوقات انسانی عشق اور عشقِ الٰہی ملے جلے ہیں۔ کہیں اس کا معشوق خالص مجازی ہے اور کبھی لہجے سے پتا چلتا ہے کہ وہ معرفت کی بات کر رہا ہے۔ وہ انسان کا بھی عاشق ہے، خدا کا بھی اور خود عشق کا بھی۔ بعض دفعہ اس نے شیراز کے ان سلاطین اور امرا کو جو اس کے محسن تھے، معشوق کے طور پر خطاب کیا ہے۔ اس کی کئی غزلیں جن میں معشوق کے سفر کرنے کا ذکر ہے، دراصل ان سلاطین اور امرا ہی کے متعلق لکھی گئی ہیں جو اپنی انتظامی ضروریات کے سلسلے میں شیراز سے باہر جاتے اور مدت تک وہاں قیام کرتے تھے۔ وہ اپنے ممدوحین کو معشوق کے انداز میں یاد کرتا ہے:

آں سفر کردہ کہ صد قافلہ دل ہمرہ اوست ہر کجا ہست خدایا بسلامت دارش

دل حافظ کہ بہ دیدار تو خو گر شدہ بود ناز پرورد وصالست مجو آزارش

کبھی حافظ کو اپنے ممدوح سے شکایت ہے کہ سفر سے پہلے اسے مطلع نہیں کیا۔ کبھی اس کے ہجر میں نغمہ سرائی کرتا ہے۔ کبھی کہتا ہے کہ میں سفر کے معاملے میں کم ہمت ہوں لیکن تجھ تک پہنچنے کے لیے سفر کرنے کو تیار ہوں۔ پھر ایک غزل میں فرمائش ہے کہ صبا کے قاصد کے ہاتھ مجھے خط بھیج تاکہ مجھے پوری کیفیت معلوم ہو۔

عشق، حافظ کے دل و دماغ پر ایسا چھایا ہوا ہے کہ وہ جو کچھ دیکھتا ہے اسی کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور جو کچھ سنتا ہے، اسی کے کانوں سے سنتا ہے۔ وہ اپنی باطنی خلش اور کرب کے وجدانی تجربوں اور واردات کو ابھارنے کے لیے جذبہ و تخیّل کے سارے وسائل بروئے کار لاتا ہے۔ اس کے عہد میں اہلِ تصوّف نے مجاز و حقیقت کی جو خلیج بنا رکھی تھی، اسے اس نے پاٹ دیا۔ یہ اس کا سب سے بڑا تخلیقی کارنامہ ہے۔ حافظ نے انسان کو اپنے تغزّل کا معروض بنایا اور اسی کی وساطت سے اور اسی میں حق تعالیٰ کا جلوہ دیکھا۔ اس نے محبت اور روح کی آزادی کا پیغام دیا۔ بعض صوفیا کا خیال تھا کہ توحید اسقاطِ اضافات ہے۔ جب انوارِ حق کا ظہور ہوتا ہے تو حجابِ بشریت اٹھ جاتا ہے۔ جس دل میں عشق

الہٰی جاگزیں ہوا اس میں پھر دوسرے کی محبت بار نہیں پا سکتی۔ ابو سعید ابو الخیر نے اس گروہ کی اس شعر میں ترجمانی کی ہے کہ تیرے عشق نے میرے دل کو ایسا بنجر بنا دیا ہے کہ اس میں کسی دوسرے کی محبت کا پودا نہیں اُگ سکتا:

صحرائے دلم عشقِ تو شورستاں کرد
تا مہرِ کسی دگر نروید ہرگز

اس کے برعکس حافظ کے دل کے دریچے انسانی حُسن کے لیے ہمیشہ کھلے رہے۔ اس کے یہاں عشقِ مجازی کی دیوانہ نوازی ملاحظہ کیجیے۔ محبوب کی زُلف کمند بھی ہے اور زنجیر بھی۔ وہ پہلے اس میں گرفتار ہوتا ہے اور پھر ایسا جکڑ جاتا ہے کہ ہل نہیں سکتا۔ اگر ذرا حرکت کرنے کی نوبت آتی ہے تو محبوب کے لبِ لعل کی طرف پہنچنے کی سعی و جہد کرتا ہے کہ مجاز میں یہی اس کا کعبۂ مقصود ہے جسے وہ وصل سے تعبیر کرتا ہے۔ اس مضمون پر حافظ نے ایسی ایسی نکتہ آفرینیاں کی ہیں کہ عالمی ادب میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ محبوب کے لبِ لعل کی تعریف میں کہتا ہے کہ اس کا سُرخ رنگ آگ کے مثل ہے اور اس کی تازگی اور شادابی پانی کی طرح ہے۔ محبوب کو خطاب کرتا ہے کہ تو عجب شعبدہ باز ہے کہ آگ اور پانی کو جو ایک دوسرے کی ضد ہیں تو نے ایک جگہ جمع کر دیا۔ محبوب کے حُسن کی طلسماتی تاثیر نے اسے حیرت میں ڈال دیا۔ اپنی حیرت کو اس طرح نغمے کا جامہ پہناتا ہے:

آب و آتش بہم آمیختۂ از لبِ لعل
چشمِ بد دور کہ بس شعبدہ باز آمدۂ

لبِ لعل کے شوق میں وہ درسِ شبانہ اور وردِ سحری کو بھی فراموش کر دیتا ہے جو اس کے معمولات تھے:

شوقِ لبت برد از یادِ حافظ
درسِ شبانہ وردِ سحرگاہ

ایک جگہ کہتا ہے کہ میں نے معشوق کے لبِ لعل کو اس طرح چوما ہے کہ اس

کی لذّت کیا بتلاؤں ؟ محبوب مجھے دیکھ کر اپنا لب کاٹتا ہے، یہ اشارہ کرنے کو کہ خبردار کسی سے ذکر نہ کرنا! تو نے جو کرلیا، کرلیا، اب اس کو مشتہر نہ کر۔ یہ سب انسانوں کے عشق و محبت کے معاملات ہیں۔ ان میں معرفت تلاش کرنا بے سود ہے :

سوی من لب چہ میگزی کہ مگوی
لب لعلی گزیدہ ام کہ مپرس

دل نے محبوب کے لبِ شیریں سے غمزہ و ناز کی جان کے عوض درخواست کی۔ اس نے مسکرا کر کہا کہ یہ قیمت کم ہے، ہمیں جان سے بھی زیادہ قیمتی چیز چاہیے :

عشوۂ از لب شیرین تو دل خواست بجاں
بشکر خندہ لبت گفت مزا دی طلبیم

اس مضمون سے ملتا جلتا شعر امیر خسرو کا بھی ملاحظہ طلب ہے :

ہر دو عالم قیمت خود گفتۂ
نرخ بالا کن کہ ارزانی ہنوز

محبوب سے درخواست کرتے ہیں کہ اپنے منہ سے ایک گھونٹ عشق کے خاکساروں کی طرف بھی گرا تاکہ ان کی خاک لعل گوں اور خوشبودار ہوجائے۔ یہ بڑی معصومانہ درخواست ہے :

بر خاکیان عشق فشاں جرعۂ لبش
تا خاک لعل گوں شود و مشکبار ہم

معشوق کے لب عاشق کی زندگی ہیں۔ لیکن چونکہ زندگی کو دوام نہیں، اس لیے بوس و کنار کا لطف بھی عارضی ہے۔ محبت کی بے ثباتی اور ناپائداری کی حکایت کس سے بیان کی جائے اور کس سے اس کی شکایت کی جائے؟ قضا و قدر کے آگے عاشق بے چارے کی کیا چل سکتی ہے؟

کجا برم شکایت بکہ گویم ایں حکایت
کہ لبت حیات ما بود و نداشتی دوامی

معشوق کے لبِ لعل کی عشوہ طرازیوں نے دل کو خونیں کر دیا لیکن عاشق حرفِ

شکایت اس لیے زبان پر نہیں لاتا کہ کہیں اس کا راز فاش نہ ہو جائے۔ اگر معشوق کو میرا حال معلوم ہوا تو کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ شرمندہ ہو جائے:

ازاں عقیق کہ خونیں دلم زعشوۂ او
اگر کنم گلہٗ رازدارِ من باشی

اسی غزل میں محبوب کو جتایا ہے کہ تو نے اپنے لبوں کے تین بوسے میری تنخواہ مقرر کی ہے، خبردار، اگر تو نے یہ ادا نہ کی تو میرا قرض دار رہے گا۔ قرض دار کا یہ حق ہے کہ جب چاہے اپنا قرض بے باق کرالے:

سہ بوسہ کز دو لبت کردۂ وظیفۂ من
اگر ادا نکنی قرضدارِ من باشی

حافظ اپنے وجود کی خلوت میں مطمئن تھا لیکن محبوب کے لبِ میگوں اور چشم مست کی یاد نے اسے جھنجوڑ کر باہر نکالا اور کہا چل، مے فروش کے گھر چل! بھلا لبِ میگوں اور چشمِ مست کے کہنے کو کیسے ٹالا جاتا! ان کی یاد عاشق کی انگلی پکڑ کر یدھر لے گئی وہ سب چارہ کشاں کشاں ادھر چلا گیا۔ یہاں محبوب کے لبِ میگوں اور چشم مست عاشق کی مستی اور بے خودی کے رمز اور کنائے ہیں:

ہر دم بیاد آں لبِ میگون و چشم مست
از خلوتم بخانۂ خمار میکشی

عاشق کی ضعیف جان بدحال ہو گئی ہے۔ اس حالت میں وہ معشوق کو کسی دوسرے سے کہلواتا ہے کہ تو اپنے لعلِ روح افزا سے وہ بخش دے جو تو جانتا ہے۔ یہ بلاغت کا کمال ہے کہ یہ نہیں بتلایا کہ کیا بخش دے۔ اپنی خواہش کو پوشیدہ رکھنے میں جو لطف ہے وہ اس کے اظہار میں نہیں۔ الکنایۃ ابلغ من التصریح:

بگو کہ جانِ ضعیفم ز دست رفت خدا را
ز لعلِ روح فزایت بخش آں کہ تو دانی

معشوق کے لب حافظ کے مرضِ عشق کا علاج ہیں یہ نسخہ ہاتفِ غیب نے

اسے بتلایا ہے۔ ہاتف غیب نے بھی اس کی خواہش کا احترام کیا اور وہی نسخہ تجویز کیا جو اس کے حسب مراد تھا:

دوش گفتم بکند لعل لبش چارۂ من
ہاتف غیب ندا داد کہ آری بکند

ایک جگہ حافظ نے اپنا مذہب لعل یار اور جام می بتلایا ہے اور زاہد سے معذرت کی ہے کہ چاہے دنیا ادھر کی ادھر ہو جائے، میں اسے نہیں چھوڑ سکتا:

من نخواہم کرد ترک لعل یار و جام می
زاہداں معذور داریدم کہ اینم مذہب ست

معشوق کے لبوں کی نسبت چند اور اشعار ملاحظہ ہوں:

علاج ضعف دل من بلب حوالت کن — کہ این مفرح یاقوت در خزانۂ تست
بشوق چشمۂ نوشت چہ قطرہا کہ فشاندم — ز لعل بادہ فروشت چہ عشوہ ہا کہ خریدم
بر نیامد از تمنای لبت کامم ہنوز — بر امید جام لعلت دردی آشامم ہنوز
شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود — نرگس او کہ طبیب دل بیمار منست

لعل لب کے بعد محبوب کے زلف و گیسو حافظ کو خاص طور پر اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مجازی عشق کے طلسمی علائق کی تصویر کشی میں حافظ نے محبوب کے زلف و لب سے بہت کام لیا ہے۔ اہل تصوف ان کی چاہے کچھ ہی تعبیر و توجیہہ کریں، ان کے ذریعے سے انسانی محبت کی رمز آفرینیاں اپنی بہار دکھاتی ہیں۔ حافظ نے زلف و لب کو اپنے جذبے کے ساتھ مربوط کر کے انھیں اپنے اندرونی تجربوں کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ زلف و گیسو عاشق کے دل کی گرفتاری کی رمزی علامت بن جاتے ہیں جس سے جذبے کی طلسمی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ فریب نظر ہے ہم اس میں حقیقت کی جلوہ گری دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ دل جب محبوب کی زلفوں کے خم میں پھنس جاتا ہے تو اس کی پریشانی اور ہیجان دور ہو جاتا ہے۔ عجب بات ہے زلفیں خود پریشان ہوتی ہیں لیکن دل کی پریشانی کو وہی دور کر سکتی ہیں۔ اسے

علاج بالضد کہنا چاہیے۔ محبوب کی زلفوں سے دل جمعی کی التجا ملاحظہ ہو:

جمع کن باحسانی حافظ پریشاں را
اے شکنج گیسویت مجمع پریشانی

خدا سے پوچھتے ہیں کہ نہ معلوم ہمارا نصیبا کب جاگے گا جب کہ ہماری دل جمعی اور محبوب کی پریشان زلفیں اکٹھا ہو جائیں گی۔ جس طرح بظاہر خاطر مجموع اور زلف پریشاں میں لفظی تضاد ہے، اسی طرح ان دونوں کا یکجا ہونا بھی دشوار ہے۔ لیکن اس کے باوجود عاشق دشواریوں کو خاطر میں نہیں لاتا کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ دل کو اصلی اطمینان محبوب کی پریشان زلفوں میں پھنسنے کے بعد ہی ملے گا:

کی دہد دست ایں غرض یارب کہ ہمدستاں شوند
خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

دل محبوب کی زلف سے اپنے معاملے کی بات طے کرنا چاہتا تھا لیکن بیچارہ مجبور تھا۔ پوری بات بھی نہ کر سکا کہ وہ اسے گرفتار کر کے لے گئی۔ محبوب کی دل کش زلف سے بھلا کون حجت کر سکتا ہے۔ دل اور زلف دونوں نے حافظ کے تخیل میں تشخص اختیار کر لیا ہے۔ دو مصرعوں میں ان کی گفت و شنید، پکڑا دھکڑی اور کھینچا تانی کی پوری تصویر کھینچ دی ہے:

بی گفت وگوئی زلف تو دل را ہمی کشد
با زلف دل کش تو کرا روی گفت وگوست

اسی غزل کے مقطع میں کہا ہے کہ حافظ تیری پریشان حالی تکلیف دہ ہے، لیکن جب تیری پریشانی محبوب کی زلف کی خوشبو سے ہم آمیز ہوگی تو بادِ صبا اسے فضا میں پھیلا دے گی اور بیسیوں کے مشامِ جاں اس سے معطر ہو جائیں گے۔ اس طرح تیری پریشانی 'بد' کے بجائے 'نکو' ثابت ہوگی۔ یہ خود فریبی کی نہایت خوبصورت شاعرانہ مثال ہے:

حافظ بدست حال پریشان تو ولی
بر بوی زلف یار پریشانیت نکوست

ہمارا دل جو اپنی آزادی کی بڑی ڈینگیں مارتا تھا، اب محبوب کی زلفوں کی خوشبو کا تابعدار بن گیا اور اس کی ساری توجہ بس اسی میں لگی ہوئی ہے۔ جب بادِ صبا اپنے ساتھ یہ خوشبو لاتی ہے تو وہ ہوش میں نہیں رہتا۔ اس کے سامنے بچھا جاتا ہے۔ تجرّد و تکبّر اب نیازمندی میں بدل گئے:

دلم کہ لاف تجرّد زدی کنوں صد شغل
ببوی زلف تو با بادِ صبحدم دارد

دوست کی زلف دام اور اس کے چہرے کا تل دانہ ہے۔ دل بھولا بھالا پنچھی ہے، دانے کی امید میں دام میں پھنس گیا۔ ایک دفعہ پھنسا تو پھر ہمیشہ کے لیے پھنسا۔ تھوڑے دن بعد اسے قید ہی میں مزا آنے لگے گا۔ اگر محبوب کی زلف اسے چھوڑنا بھی چاہے گی تو وہ وہاں سے ہٹنے کا نام نہیں لے گا۔ کچھ ہو بسیرا وہیں کرے گا:

زلف او دام است و خالش دانہ آں دام و من
بر امید دانۂ افتادہ ام در دامِ دوست

محبوب کے سانولے رخسار کے سیاہ تل کو بہشت کے اُس دانۂ گندم سے تشبیہ دی ہے جس نے حضرت آدمؑ کو بہشت سے نکلوایا تھا:

خالِ مشکیں کہ بداں عارض گندم گون است
سرِ آں دانہ کہ شد رہزنِ آدم با اوست

ہمارے معشوق کی زلف سے جو خوشبو کی لپٹیں نکل رہی ہیں ان سے ہماری آنکھوں کا چراغ روشن ہے۔ خدا نہ کرے کہ یہ خوشبو کی لپٹیں جو نسیم سحری کے مثل ہیں کبھی دنیاوی آفتوں کے جھکڑوں سے معدوم ہو جائیں:

چراغ افروزِ چشمِ ما نسیمِ زلفِ جانانست
مباد ایں جمع یارب از غمِ بادِ پریشانی

عاشق کا دل محبوب کی زلف کا نظارہ کرنے کو ایک دن گیا۔ واپس آنا چاہتا تھا لیکن ہمیشہ کے لیے گرفتار ہو گیا:

بتماشا گہ زلفش دل حافظ روزی
شد کہ باز آید و جاوید گرفتار بماند

دل نے زلفوں سے عہد و پیمان کیا کہ میں تمھارے پیچ و خم میں ہمیشہ گرفتار رہوں گا۔ کبھی رہائی کی کوشش نہیں کروں گا۔ تو یہ گمان نہ کر کہ اس دل کو کبھی قرار نصیب ہوگا۔ شعر میں 'قرار' کے ذو معنی ہونے سے پورا فائدہ اُٹھایا اور بلاغت کا حق ادا کیا ہے:

دلی کہ با سر زلفین او قراری داد
گماں مبر کہ بداں دل قرار باز آید

جہاں نسیم دوست کی زُلفوں کو چھو کر چلے گی، وہاں نافۂ ختن کی یہ مجال نہیں کہ اپنی خوشبو فضا میں پھیلائے:

در آں زمیں کہ نسیمی وزد ز طرّۂ دوست
چہ جای دم زدن نافہای تاتاریست

اگر نسیم محبوب کی زُلف کو چھو کر حافظ کی تُربت پر سے گزرے گی تو اس کی قبر پر لالے کے ہزاروں پھول کھل جائیں گے:

نسیم زلف تو چوں بگزرد بتربت حافظ
ز خاک کالبدش صد ہزار لالہ برآید

میں حیران و پریشاں سلامتی چاہنے والوں میں تھا۔ اپنا راستہ جا رہا تھا کہ تیری کالی زُلفوں نے اپنا جال بچھا دیا جن کے حلقوں میں میں پھنس گیا۔ اب میں ہوں اور تیری زلفیں ہیں:

من سر گشتہ ہم از اہل سلامت بودم
دام را ہم شکن طُرّۂ ہندوی تو بود

اسی غزل میں مژگان و ابرو کا بھی ذکر ہے۔ دل کا پاگل پن دیکھو کہ مژگاں کے تیر سے خون میں تڑپ رہا تھا۔ پھر بھی تیری ابرو کی کمانوں کا مشتاق تھا:

دل کہ از ناوک مژگان تو در خوں می گشت باز مشتاق کماں خانۂ ابروی تو بود

خدا سے دعا کرتے ہیں کہ محبوب کی تابدار زلف سے کبھی رہائی نہ ملے اس لیے کہ جو اس کی کمند میں جکڑے ہوئے ہیں وہی حقیقی آزادی سے ہمکنار ہیں۔ قید آزادی کی ضد نہیں بلکہ اصلی آزادی ہے:

خلاص حافظ از آں زلف تابدار مباد
کہ بستگان کمند تو رستگار آنند

زلف کے حلقوں میں گرفتاری کی ایک یہ صورت ہے کہ دل معشوق کے چاہ زنخداں میں گر گیا۔ زلف کی رسّی پکڑ کر اس سے باہر نکلا۔ وہاں سے نکلا تو زلف کے دام میں گرفتار ہو گیا۔ وہی زلف جس کی مدد سے نکلا اسی میں پھنس گیا۔ وہی جو رسّی تھی دام بن گئی:

درخم زلف تو آویخت دل از چاہ زنخ
آہ کز چاہ بروں آمد و در دام افتاد

زاہد کو کہتے ہیں کہ تو چلا جا۔ تو میرے معاملات کو کیا سمجھے گا! اگر میرے نصیبے نے یاوری کی تو میں اپنے مقاصد حاصل کر لوں گا۔ ایک دن آئے گا کہ میرے ایک ہاتھ میں جام شراب ہوگا اور دوسرے میں محبوب کی زلف۔ جام مستی اور بے خودی اور زلف دل کی گرفتاری کی علامت ہے۔ زلف کے جال میں گرفتار بھی ہیں اور اس کے حلقوں کو چومتے بھی ہیں۔ یہ انسانی عشق و محبت کے لوازمات ہیں:

زاہد برو کہ طالع اگر طالع منست
جامم بدست باشد و زلف نگار ہم

میری جان کو تیرے چاہ زنخداں کی ہوس تھی۔ وہ اسے ڈھونڈ رہی تھی کہ ہاتھ پڑ گیا تیری زلف کے حلقوں میں۔ بس سب کچھ بھول گئی اور زلف ہی کی ہو رہی۔ زلف کے حلقوں میں ایک دفعہ کوئی پھنس جائے تو وہ کبھی ان سے چھوٹ نہیں سکتا:

جان علوی ہوس چاہ زنخدان تو داشت
دست در حلقہ آں زلف خم اندر خم زد

محبوب پوچھتا ہے کہ اے حافظ تیرا بھٹکا ہوا دل کہاں ہے؟ وہ ڈرامائی انداز

میں جواب دیتا ہے کہ ہے کہاں، تمھارے گیسوؤں کے خم میں کہیں چھپا ہوا ہوگا۔ ہم نے وہیں اسے رکھا تھا، وہاں سے کہاں جائے گا؟ کوئی اپنے کعبۂ مقصود کو چھوڑ کر نہیں جاتا:

گفتی کہ حافظا دل سرگشتہ ات کجاست

در حلقہ ہای آں خم گیسو نہادہ ایم

دل نے تیری کالی زلفوں میں شہر کی سی رونق دیکھی جہاں انسان کا دل لگتا ہے۔ بس کیا تھا وہ وہیں مقیم ہوگیا۔ اب اس مصیبت کے مارے مسافر کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ تیری زلفوں پہ ایسا ریجھا کہ انھی کا ہو رہا:

مقیمِ زلفِ تو شد دل کہ خوش سوادی دید

وزاں غریب بلاکش خبر نمی آید

مقطع میں بھی اسی مضمون کو دوسری طرح ادا کیا ہے:

زبس کہ شد دلِ حافظ رمیدہ از ہمہ کس

کنوں ز حلقۂ زلفت بدر نمی آید

حافظ کا مشورہ ہے کہ اگر اسباب و حالات خلاف ہوں تو بھی اپنے مدّعا کے لیے جد و جہد کرنی چاہیے۔ معمولاً تو یہ ہونا چاہیے کہ محبوب کی زلفِ پریشاں سے دل کی پریشانی میں اضافہ ہو لیکن میں نے اس سے دل جمعی حاصل کرلی۔ مجھے جو جمعیت خاطر نصیب ہوئی وہ میری محبت کے استقلال کی بدولت تھی۔ اس طرح ہم اپنا مقصد اس سے حاصل کر سکتے ہیں جو مقصد کی ضد ہو:

درخلاف آمد عادت بطلب کام کہ من

کسب جمعیت از آں زلف پریشاں کردم

محبوب کی بے قرار زلف اس کے حسن کے قرار و تمکنت کی ضامن ہے، جس طرح اس کی خمار آلود آنکھ میں جادو پنہاں ہے:

در چشم پُر خمار تو پنہاں فسون سحر

در زلفِ بے قرار تو پیدا قرار حسن

لمبی لمبی زلفوں والے محبوب کو کہتے ہیں کہ خدا تیری عمر دراز کرے کہ تو دیوانہ نواز ہے۔ دیوانہ نوازی سے یہ مراد ہے کہ جس طرح دیوانے کو زنجیروں میں باندھ دیتے ہیں، اسی طرح تو نے ہمارے دیوانے دل کو اپنی زلفوں کے حلقوں میں ایسا جکڑ دیا ہے کہ وہ ان سے چھوٹ نہیں سکتا:

اے کہ با سلسلۂ زلف دراز آمدۂ
فرصتت باد کہ دیوانہ نواز آمدۂ

حافظ کے نزدیک وجود کو بامعنی بنانے کا صرف ایک طریقہ ہے، وہ یہ ہے کہ آدمی سب کچھ چھوڑ کر محبوب کے حلقۂ زلف کو پکڑ لے۔ اس کے سہارے وہ زندگی کے طوفانوں کا مقابلہ کرے گا:

مصلحت دیدِ من آنست کہ یاراں ہمہ کار
بگذارند و خمِ طرّۂ یاری گیرند

حافظ کی بلاغت اور رمزیت کا یہ خاص انداز ہے کہ معشوق کے تغافل اور اس کی جفاؤں کو اس کی طرف منسوب نہیں کرتا بلکہ اس کی زلف کو موردِ الزام ٹھہراتا ہے۔ اسے شکایت معشوق سے نہیں بلکہ اس کی زلف سے ہے کہ وہی عاشقوں کو گرفتار کرتی اور انھیں اپنے بندھنوں میں جکڑ لیتی ہے۔ اس کے لیے "ہندو" کا لفظ استعمال کیا ہے، اس لفظ کو محبت میں بھی استعمال کرتے ہیں اور دشمنی میں بھی۔ یہ لفظ راہزن کے معنی میں بھی آتا ہے اور پاسبان کے لیے بھی۔ حافظ نے اسے محبوب کے تل کے لیے استعمال کیا ہے اور یہاں زلف کے سیاہ ہونے کی مناسبت سے اس کو بھی ہندو کہا اور اس پر سارے ظلم و ستم کی ذمہ داری ڈال دی۔ لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہا کہ اگر تیری زلف سے زیادتی اور غلطی ہوگئی تو خیر کچھ مضائقہ نہیں۔ ایسا ہو ہی جاتا ہے۔ پھر ہندو کی مناسبت سے ظلم و زیادتی کرنے والے کو "مشکیں" کی صفت سے متصف کر کے اس کے قصور کی سنگینی کو کم کر دیا۔ سمجھنے والا یہ بھی سمجھ لے گا کہ باوجود زلف کی زیادتی کے اس سے تعلقِ خاطر میں کمی نہیں آتی۔ مشکیں کی صفت میں سیاہی اور خوشبو

دونوں یکجا ہیں۔ ہیئت اور معانی کی یہی بلاغت ہے۔ جس کی جھلکیاں حافظ کے سوا کسی دوسرے کے یہاں نظر نہیں آتیں:

گر ز دست زلف مشکینت خطائی رفت رفت
ور ز ہندوی شما بر ما جفائی رفت رفت

زلف و لب کے علاوہ حافظ نے معشوق کے دوسرے اعضا، اس کے ناز و غمزہ اور چال ڈھال کی تعریف میں کہا ہے:

محبوب کا چہرہ: شراب لعل کش و روی مہ جبیناں بیں
خلاف مذہب آناں جمال ایناں بیں

ابرو: می ترسم از خرابی ایماں کہ می برد
محراب ابروی تو حضور نماز من

بجز ابروی تو محراب دلِ حافظ نیست
طاعت غیر تو در مذہب ما نتواں کرد

مژگاں: بمژگان سیہ کردی ہزاراں رخنہ در دینم
بیا کز چشم بیمارت ہزاراں درد برچینم

دل کہ از ناوک مژگان تو در خوں میگشت
باز مشتاق کماں خانۂ ابروی تو بود

چشم: تا سحر چشم یار چہ بازی کند کہ باز
بنیاد بر کرشمۂ جادو نہادہ ایم

رخسار: ہر کسی با شمع رخسارت بوجہی عشق باخت
زاں میاں پروانہ را در اضطراب انداختی

دہن: بجز خیال دہان تو نیست در دل تنگ
کہ کس مباد چو من دربی خیال محال

جاں فدای دہنش باد کہ در باغ نظر
چمن آرای جہاں خوشتر ازیں غنچہ نیست

قد :
بالا بلند عشوہ گر نقش باز من
کوتاہ کرد قصۂ زہد دراز من

دریں باغ از خدا خواہد دگر پیرانہ سر حافظ
نشیند بر لب جوئی و سروی در کنار آرد

نازنیں تر ز قدت در چمن ناز نرست
خوشتر از نقش تو در عالم تصویر نبود

دل اور جسم :
تنت در جامہ چوں در جام بادہ
دلت در سینہ چوں در سیم آہن

خال :
نکتہ دل کش بگویم خال آں مہرو ببیں
عقل و جاں را بستۂ زنجیر آں گیسو ببیں

خیال خال تو با خود بخاک خواہم برد
کہ تا ز خال تو خاکم شود عبیر آمیز

خرام :
بروں خرام و ببر گوی خوبی از ہمہ کس
سزای حور بدہ رونق پری بشکن

غمزہ :
بزلف گوی کہ آئین دلبری بگذار
بغمزہ گوی کہ قلب ستمگری بشکن

نگار من کہ بمکتب نرفت و خط ننوشت
بغمزہ مسئلہ آموز صد مدرس شد

مندرجہ ذیل اشعار میں صاف طور پر حافظ کے پیش نظر مجازی عشق ہے۔ اس مضمون کو اس نے طرح طرح سے ادا کیا ہے، اس انداز سے کہ گویا وہ اس منزل کے ہر پیچ و خم سے واقف ہے۔ زاہد کو خطاب کیا ہے کہ اگر تو ایک مرتبہ میرے محبوب کو دیکھ لے تو پھر خدا سے سوائے مے و معشوق کے اور کچھ تمنا نہ کرے :

بر تو گر جلوہ کند شاہد ما ای زاہد   از خدا جز مے و معشوق تمنا نکنی

درخرمن صد زاہد عاقل زند آتش — ایں داغ کہ ما بر دل دیوانہ نہادیم
سوز دل، اشک رواں، آہ سحر، نالۂ شب — ایں ہمہ از نظر لطف شما می بینم

اگرچہ وہ پاک باطن تھا لیکن اپنے اوپر بلا تکلف طنز کرتا ہے۔ خُدا سے دعا کرتا ہے کہ تُو میرے اس عیب کو چھپا لے کہ میں خلوت میں حسنِ مجاز سے دراز دستیاں کرتا اور کھینچا تانی سے کبھی پیچھے نہیں ہٹتا۔ پھر کہا ہے کہ مجلس میں حافظ ہوں اور بزمِ ساقی میں میرا شمار تلچھٹ پینے والوں میں ہے۔ میری شوخی دیکھو کہ مخلوق کو کیسا دھوکا دیتا ہوں!

دیدۂ بد بیں بپوشاں ای کریم عیب پوش — زیں دلیر یہا کہ من در کنجِ خلوت میکنم
حافظم در مجلسی دُردی کشم در محفلی — بنگر ایں شوخی کہ چوں باخلق صنعت میکنم

شروع شروع میں رندی اور عشق بازی آسان نظر آتی ہے لیکن اس میں کمال اور فضیلت حاصل کرنے کے لیے بڑے بڑے پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں:

تحصیل عشق و رندی آساں نمود اوّل
جانم بسوخت آخر در کسب ایں فضائل

مجازی محبوب کی نزاکت کس لطیف انداز میں بیان کی ہے۔ کہتا ہے کہ آہستہ آہستہ خُدا سے دعا کرنے میں بھی ڈر لگتا ہے کہ کہیں اسے ناگوار نہ ہو جائے:

من چگویم کہ ترا نازکی طبع لطیف
تا بحدّیست کہ آہستہ دُعا نتواں کرد

محبوب کے رُخسار کو چاند سے تشبیہ دی ہے لیکن اس کے ساتھ کہا ہے کہ دوست کو ہرکس و ناکس سے تشبیہ نہیں دی جا سکتی۔ محبوب کا رُخسار کہاں، اور ماہِ فلک کہاں! ہر اُول جلول کے مقابلے میں اسے لانا اس کی توہین ہے:

عارضش را بمثل ماہ فلک نتواں گفت
نسبت دوست بہر بی سرو پا نتواں کرد

اس غزل کا لب و لہجہ خالص مجازی اور انسانی ہے۔ اس میں اپنی دلی خواہشات کو ایک ایک کرکے گنوایا ہے۔ پھول جیسے رُخسار والا معشوق ہو اور ہم ہوں۔ عالم کے

چمن میں اس کے بلند و بالا قد کا سایہ ہمارے لیے کافی ہے۔ سرو اس کے سامنے ہیچ ہے۔ وہ جہاں کھڑا ہے وہاں کھڑا ہے۔ میرا معشوق سرو رواں ہے۔ چلتا پھرتا ناز و انداز کرنے والا سرو :

گل عذاری ز گلستان جہاں مارا بس
زیں چمن سایۂ آں سرو رواں مارا بس

میری خواہش ہے کہ اہلِ ریا کی صحبت سے ہمیشہ دُور رہوں۔ دنیا کی بوجھل چیزوں میں اگر کوئی چیز مجھے پسند ہے تو وہ بڑا اور بھاری شراب کا پیالہ ہے جس سے میں مست اور بے خود رہتا ہوں :

من و ہم صحبتی اہل ریا دُورم باد
از گرانان جہاں رطل گراں مارا بس

بہشت کا محل عمل کے بدلے میں دینے کا وعدہ ہے۔ ہمیں وہ درکار نہیں اس لیے کہ ہم بیع و شرا کے اصول کے قائل نہیں۔ ہم گدائے میکدہ اور رند عاشق ہیں۔ ہم شراب خانے کو بہشت کے محل پر ترجیح دیتے ہیں :

قصر فردوس بپاداش عمل می بخشند
ماکہ رندیم و گدا دیر مغاں مارا بس

ہمیں اور کیا پسند ہے ؟ ہم چاہتے ہیں کہ دریا کے کنارے بیٹھ کر غور کریں کہ جس طرح اس کا پانی بہہ رہا اور گزر رہا ہے، اسی طرح ہماری عمر بھی گزری چلی جاتی ہے۔ جیسے دریا کے پانی کا بہنا ایک لمحے کے لیے نہیں ٹھہرتا، اسی طرح عمر کا گزرنا بھی کبھی نہیں رکتا۔ دریا کے بہنے میں صرف ہماری عمر کے گزرنے ہی کا اشارہ نہیں بلکہ دُنیا کی بے ثباتی کا بھی اشارہ ہے۔ انسانی زندگی اور دُنیا دونوں ہمیشگی اور دوام سے محروم ہیں :

بنشیں بر لب جوے و گذر عمر بہیں
کایں اشارت زجہانِ گذراں مارا بس

دُنیا کے بازار میں نفع تھوڑا اور نقصان اور مصیبتیں زیادہ ہیں۔ اگر تمھارے لیے یہ سود و زیاں عبرت آموز نہیں تو نہ سہی، میرے لیے تو ہے :

نقد بازار جہاں بنگر و آزار جہاں
گر شمارا نہ بس ایں سود و زیاں مارا بس

اگر معشوق ہمارے پاس ہے تو پھر اور زیادہ کیا مانگیں۔ اس کی صحبت ہمارے لیے کافی ہے۔ یہ شعر مجاز اور حقیقت دونوں پر حاوی ہے۔ مجازی معنی تو صاف ہیں۔ اگر معرفت کا مطلب لیا جائے تو یہ شعر حَسْبُنَا اللہ اور کَفٰی بِاللہ کی قرآنی آیات کی ترجمانی ہوگی:

یار با ماست چہ حاجت کہ زیادت طلبیم
دولت صحبت آں مونس جاں مارا بس

اس کے بعد کا شعر خالص مجازی ہے۔ خدا کا کوچہ تو بہشت ہے لیکن وہاں نہیں جانا چاہتے بلکہ مجازی معشوق کے کوچے میں جانا چاہتے ہیں جس سے بڑھ کر کون و مکاں میں اور کوئی مقام نہیں۔ عاشق کے لیے بس وہی کافی ہے:

از در خویش خدا را بہ بہشتم مفرست
کہ سر کوی تو از کون و مکاں مارا بس

مقطع میں اپنے فن کی عظمت کا یوں اعتراف کیا ہے۔ اپنی قسمت کا شکوہ نہیں کرتا کیوں کہ قدرت نے مجھے ایسی دولت دی ہے جو کسی کو نہیں دی، یعنی دریا کی طرح طبیعت کی روانی اور شگفتہ غزلیں۔ میرے لیے بس یہ نعمت کافی ہے، مجھے جاہ و مال کا کیا کرنا ہے؟ معشوق اور فن، ان سے بڑھ کر کوئی دولت نہیں۔ انھی کے ذریعے مجھے خودشناسی کی نعمت حاصل ہے:

حافظ از مشرب قسمت گلہ ناانصافیست
طبع چوں آب و غزلہای رواں مارا بس

حافظ آخرت میں جس طرح شراب کوثر اور حور کو اپنا حق سمجھتا ہے اسی طرح دنیا میں ساقی مہرو اور جام مے سے کسی شرط پر بھی دستبردار ہونے کو تیار نہیں۔ یہ مجازیت اور ارضیت حافظ کے یہاں کثرت سے ملتی ہے:

فردا شراب کوثر و حور از برای ماست
و امروز نیز ساقی مہرو و جام می

شراب خود پیتے ہی نہیں محبوب کو بھی پلاتے ہیں۔ شراب کی گرمی سے اس کے رُخسار پر پسینے کے قطرے چمکنے لگتے ہیں۔ پسینے کے یہ قطرے ایسے ہیں جیسے برگ گُل پر شبنم کی بوندیں۔

از تاب آتش می بر گرد عارضش خوی
چوں قطرہ ہای شبنم بر برگ گل چکیدہ

پھر اسی غزل میں اپنے محبوب کو لطیف تشبیہوں میں شرابور کر دیا ہے۔ محبوب کے ہونٹ، آنکھیں، اس کی چال اور ہنسی کے متعلق کہتے ہیں:

یاقوت جانفزایش از آب لطف زادہ — شمشاد خوش خرامش در ناز پروریدہ
آن لعل دلکشش بیں واں خندۂ دل آشوب — واں رفتن خوشش بیں واں گام آرمیدہ
آن آہوی سیہ چشم از دام ما بروں شد — یاراں چہ چارہ سازم بایں دل رمیدہ

ارضیت میں ایسی دل فریبی اور تاثیر ہے کہ وہ عالم قدس کو بھی فراموش کرا دیتی ہے۔ مجازی محبوب کے کوچے کے سامنے عاشق کی نظر میں جنّت بھی ہیچ نظر آتی ہے:

سایۂ طوبی و دلجوئی حور و لب حوض
بہوای سر کوی تو برفت از یادم

اپنی پاکبازی اور پاک نظری کو برقرار رکھتے ہوئے حافظ نے عشقِ مجاز میں اپنے پاؤں نیک کرداری کے راستے سے کبھی نہیں ڈگمگانے دیے:

نظر پاک تواند رُخ جاناں دیدن
کہ در آئینہ نظر جز بصفا نتواں کرد

اس کے دل میں جو محبّت کی آگ بھڑکتی ہے اس کے راز دار صرف اس کے آنسو ہیں۔ وہی دل کی حکایت بیان کر سکتے ہیں کیوں کہ انسان کی زبان اسے بیان کرنے سے قاصر ہے:

چہ گویمت کہ ز سوز دروں چہ می بینم
ز اشک پرس حکایت کہ من نیم غمّاز

عشق بازی میں امن و آسایش کی خواہش حرام ہے۔ جو دل درد کا مداوا چاہتا ہو، خدا کرے اس میں زخم اور خراش پڑ جائیں :

در طریق عشق بازی امن و آسایش بلاست
ریش باد آں دل کہ با درد تو خواہد مرہمی

محبّت کا جذبہ سعی و کوشش سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ یہ فطرت کی بخشش ہے۔ یہ انسان کو آدم سے ورثے میں ملا ہے۔ اس لیے چون و چرا کرنے کے بجاے انسان کو اپنے اوپر بے خودی طاری کرنی چاہیے اور محبّت کے مطالبوں کو پورا کرنا چاہیے :

می خور کہ عاشقی نہ بکسب ست و اختیار
ایں موہبت رسید ز میراث فطرتم

انسان اس حیص بیص میں نہ پڑے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیا نہیں کرنا ہے، کیا مبارک ہے اور کیا نحس ہے؟ اس کی فطرت جو تقاضا کرتی ہے بس اسے پورا کرے۔ معشوق کی زلف کو پکڑ لے اور اس کے سہارے زندگی کے سفر میں آگے بڑھے :

بگیر طرّۂ مہ چہرہ و قصّہ مخواں
کہ سعد و نحس ز تاثیر زہرہ و زحل است

حافظ کی اس عاشقانہ غزل کا لہجہ خالص مجازی اور دنیاوی ہے۔ اس کا ہر شعر موسیقی اور ترنم میں رچا ہوا ہے۔ اگر اسے سن کر بعض لوگ رقص کرنے لگیں تو اس پر مجھے مطلق تعجب نہ ہوگا :

تاب بنفشہ میدہد طرّۂ مشک سای تو — پردۂ غنچہ میدرد خندۂ دلکشای تو
ای گل خوش نسیم من بلبل خویش را مسوز — کز سر صدق میکند شب ہمہ شب دعای تو
من کہ ملول گشتمی از نفس فرشتگاں — قال و مقال عالمی می کشم از برای تو
شور شراب عشق تو آں نفسم رود ز سر — کایں سر پر ہوس شود خاک در سرای تو

شاه نشین چشم من تکیہ گہ خیال تست   جای دعاست شاه من بی تو مباد جای تو
خوش چمنیست عارضت خاصہ کہ در بہار حسن   حافظ خوش کلام شد مرغ سخن سرای تو

حافظ کا خیال ہے کہ حسن و دلبری اپنے کمال پر اس وقت تک نہیں پہنچتی جب تک کہ وہ کسی عاشق کی ممنون نظر نہ بنے۔ حافظ اپنے آپ کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ تو حسن پرستی کے مسلک میں سارے زمانے میں بے مثل بن جا۔ یہاں بھی اچھہ انسانی حسن ہی کی طرف اشارہ کر رہا ہے:

کمال دلبری و حسن در نظر بازیست
بشیوۂ نظر از نادران دوران باش

مقطع میں بھی خود کلامی جاری ہے کہ اے حافظ، محبوب کے ظلم کا شکوہ نہ کر۔ اگر تجھے یہ کرنا تھا تو تجھے کس نے کہا تھا کہ حسن و جمال کو دیکھ کر اپنے اوپر حیرانی طاری کر:

خموش حافظ و از جور یار نالہ مکن
ترا کہ گفت کہ در روی خوب حیران باش

اگرچہ حافظ کی پاک باطنی غیر مشتبہ ہے لیکن اس کے کلام میں بعض جگہ یہ اشارے ملتے ہیں کہ وہ شاہدان بازاری کے حسن سے بھی لطف اندوز ہوتا تھا۔ حسن کہیں ہو وہ اس کی طرف خلقی طور پر کھنچا چلا جاتا تھا۔ ایران میں ایسی پیشہ ور عورتیں لولی کہلاتی تھیں۔ ان کے غمزہ و ادا انسانی دل میں شورش و اضطراب پیدا کر دیتے تھے۔ حافظ نے ان کی تصویر اس شعر میں کھینچی ہے کہ وہ بیداد گر اور بے وفا اور بلا کی جھوٹی ہیں:

دلم ربودۂ لولی وشیست شور انگیز
دروغ وعده و قتال وضع و رنگ آمیز

اسی غزل میں لولیوں کی مناسبت سے رعایت لفظی کی بہار دکھائی ہے:

فدای پیرہن چاک ماہرویان باد   ہزار جامۂ تقوی و خرقۂ پرہیز

خیال خال تو با خود بخاک خواہم برد
کہ تا ز خال تو خاکم شود عبیر آمیز

ان میں بعض تربیت یافتہ اور قابلیت اور ذہانت میں شہرت رکھتی تھیں. بعض کا خیال ہے شاخِ نبات اسی طرح کی ایک حسینہ مطربہ تھی جو حافظ کی منظورِ نظر تھی اور بعد میں اسی کے ساتھ اس نے عقد کر لیا تھا۔ یہ وہی خاتون ہے جس کی دائمی مفارقت پر اس نے اپنا غزل نما مرثیہ لکھا ہے جس کی نسبت اوپر ذکر آچکا ہے۔ لیکن اس باب میں قطعی رائے دینا ممکن نہیں جب تک کہ کوئی تاریخی ثبوت نہ ہو۔ یہ ضرور ہے کہ حافظ "خوبیِ اخلاق" کی شرط کے باوجود بڑا حسن پرست تھا. اس زمانے میں شیراز میں حسینوں کا جمگھٹا تھا. دربار اور دربار کے باہر مطربہ مغنیہ حسیناؤں کی قدر کرنے والوں کی کمی نہ تھی۔ لیکن یہ قدر دانی بغیر زر کے ممکن نہ تھی۔ چنانچہ حافظ نے اپنی عشق مجازی کی روداد کے ضمن میں اپنے افلاس اور تنگ دستی کا ذکر کیا ہے:

من آدم بہشتیم امّا دریں سفر — حالی اسیر عشق جوانان مہوشم
شیراز معدن لب لعلست و کان حسن — من جوہری مفلسم ایرا مشوشم
از بس کہ چشم مست دریں شہر دیدہ ام — حقا کہ می نمی خورم اکنوں و سرخوشم
شہریست پُر کرشمہ حوراں ز شش جہت — چیزیم نیست ورنہ خریدار ہر ششم

اس شعر میں اپنی مفلسی کی طرف اشارہ کیا ہے جس کی وجہ سے ان حسینوں تک دسترس ممکن نہ تھی:

ز دست کوتہ خود زیر بارم
کہ از بالا بلنداں شرمسارم[1]

ذیل کے شعر میں بھی یہی مضمون بیان کیا ہے:

من گدا ہوس سرو قامتی دارم
کہ دست در کمرش جز بسیم و زر نرود

اسی غزل میں یہ بھی کہا ہے کہ میرے لیے یہ بہتر ہوتا کہ کم ابنائی کے باعث

[1] دیوانِ حافظ شیرازی، حسین پژمان، ص ۱۴۷؛ فرزآد، کتاب اول، ص ۳۸۹

میں حسن کا خیال ہی ترک کر دیتا۔ لیکن بھلا یہ کیسے ممکن ہے کہ مکھی مٹھاس کی طرف خود بخود کھنچ کر نہ جائے:

طمع دراں لب شیریں نکردنم اولی
ولی چگونہ مگس از پی شکر نرود

ایک جگہ کہا ہے کہ زر ہی کی بدولت محبوب کے زیور بنوائے جاتے ہیں، زر ہی کا طفیل ہے کہ محبوب کا بوس و کنار نصیب ہوتا ہے۔ میں بے چارہ مفلس کیا کروں کہ میرے پاس تو نام کو بھی زر نہیں۔ حافظ کی افلاس کی شکایت ظاہر ہے کہ 'لولیان' شوخ و طنّاز کی خاطر ہے جو زر کے بغیر کسی سے بات کرنا بھی گوارا نہیں کرتی تھیں:

ز زرت کنند زیور ز زرت کشند دربر
من بے نوای مضطر چکنم کہ زر ندارم[۱]

لولیانِ بے وفا میں حافظ کو ایک ایسی معشوقہ بھی ملی جو اس کی قدرداں تھی۔ اسے اس نے اپنی خوش نصیبی کہا ہے کہ وفا کے اس قحط کے زمانے میں اس کا کوئی خریدار پیدا ہو گیا۔ ورنہ زر کے بندے کس کے وفادار ہوئے اور کس کے ہوں گے؟

بندۂ طالع خویشم کہ دریں قحط وفا
عشق آں لولی سرمست خریدار منست

پھر کہا ہے کہ شاہدانِ طنّاز اپنا جلوہ دکھا رہے ہیں۔ میں شرمندہ ہوں کہ میری تھیلی خالی ہے۔ عشق اور مفلسی کا بوجھ بھاری ہے لیکن اسے اٹھانا ہی پڑتا ہے:

شاہداں در جلوہ و من شرمسار کیسہ ام
بار عشق و مفلسی صعب است میباید کشید

حافظ کی فطرت میں حسن پرستی تھی۔ لیکن وہ ہوس سے ہمیشہ دور رہا۔ اس کوچے میں اخلاص اور پاک بازی کی رہنمائی میں وہ قدم اٹھاتا تھا۔ ایک جگہ کہا ہے کہ

---

[۱] دیوان حافظ شیرازی، حسین پژمان، ص ۲۶۴؛ فرزاد، کتاب اول، ص ۳۹۳

عشق بازی کھیل نہیں۔ اس کے لیے سر کی بازی لگانا پڑتی ہے۔ عشق کی گیند کو ہوس کے بلّے سے نہیں مارتے۔ اس شعر میں مجاز اور ہوس کے فرق کو واضح کیا ہے:

عشق بازی کار بازی نیست ای دل سر بباز
زانکہ گوی عشق نتوان زد بچوگان ہوس

حافظ کے مختلف معاشقوں کا تذکروں میں ذکر ہے۔ اگرچہ ان کی نسبت ہمارے پاس تاریخی ثبوت موجود نہیں لیکن خود اس کے کلام سے ان کے متعلق کہیں اشارے اور کہیں تصریح ملتی ہے۔ دیوان میں کئی جگہ محبوب بچارہ سالہ کا ذکر ہے۔ حافظ کی شادی کافی عمر گزرنے کے بعد ہوئی۔ ظاہر ہے کہ ایک صحت مند اور حسن پرست آدمی کے لیے تجرد کی زندگی بڑی بے اطمینانی اور ناآسودگی کی زندگی ہے۔ وہ مدتوں ادھر اُدھر بھٹکتا رہا۔ عام طور پر یہ خیال ہے کہ اس نے اپنی معشوقہ سے عقد کیا تھا۔ اس کی تاہل کی زندگی بڑی مسرت اور آسودگی کی تھی لیکن قضا و قدر کو یہ منظور نہ تھا کہ وہ عرصے تک مطمئن رہے۔ اس کی رفیقہ حیات جلد ہی اسے داغِ مفارقت دے گئی اور وہ پھر تنہا رہ گیا۔ وہ پاکباز اور پاک باطن تھا اس لیے جنسی آلودگی سے بچتا رہا۔ اب اس کی ساری جنسی زندگی خیالی تھی۔ پاکباز انسان جتنا جنس کے خیال سے دُور رہنے کی کوشش کرتا ہے، اتنا ہی وہ اس کا پیچھا کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حافظ پر جذب کی کیفیت طاری ہوگئی اور اسے انسانی حُسن میں وہ سب کچھ نظر آنے لگا جس کا وہ جویا تھا۔ اس کی پاکبازی کا یہ ثبوت ہے کہ وصل کا ذکر اس کے کلام میں اور دوسرے شاعروں کے مقابلے میں بہت کم ہے۔ اس نے محبوب کے لب و دہن کو عینی شکل میں دیکھا اور انھی سے وصل کی اُمیدیں وابستہ کیں۔ اس کے کلام میں جس کثرت اور تواتر سے لب و دہن کا ذکر ہے اس کی مثال عربی، فارسی اور اُردو کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ ایک جگہ کہا ہے کہ میرے ضعفِ دل کا علاج صرف تیرے ہونٹ ہو سکتے ہیں۔ یہ مفرّح یاقوت تیرے پاس موجود ہے، تُو اگر چاہے تو مجھے عطا کر سکتا ہے۔ معشوق کے لبوں کو آب و تاب اور رنگ کی مناسبت سے یاقوت سے تشبیہ دی ہے۔ مفرّح یاقوتی طب میں مقوّیِ قلب دوا ہے

جس میں قیمتی اجزا ڈالتے ہیں۔ چونکہ بوسہ و لب سے عاشق کو نئی زندگی مل جاتی ہے اس لیے معشوق سے درخواست کی ہے کہ ہمارے دل کا ضعف لب جاں بخش سے دُور کر دے :

علاجِ ضعفِ دلِ ما بلب حوالت کن
کہ آں مفرّحِ یاقوت در خزانۂ تست

چونکہ حافظ کی عمر کا بیشتر حصہ تجرّد میں گزرا اس لیے وہ مجازی حُسن سے لطف نظر حاصل کرتا رہا۔ یہ حُسن اُسے شاہی دربار میں اور شیراز کے کوچہ و بازار میں ہر جگہ نظر آتا تھا۔ جہاں کہیں اس پر اس کی نظر پڑتی تھی وہ ٹھٹک جاتا اور اس کا اظہار تغزّل کے ذریعے کرتا تھا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ شجاع کے دربار میں اس کی آنکھ کسی حسینہ سے لڑ گئی تھی جس کی اطلاع شاہ شجاع کو ہو گئی تھی۔ چنانچہ ایک غزل میں اس سے معافی مانگی ہے اور اسے "خطا پوش" اور "عیب بخش" کہا ہے۔ ایک جگہ شاہ شجاع سے حسن طلب کے طور پر کہا ہے کہ جوانی ہے، بہار ہے، عشق ہے لیکن پیسہ پاس نہیں۔ ایسی حالت میں مقصد براری کیسے ہو؛ اگر کچھ نہیں تو حسینوں کی خاطر مدارات کے لیے بھی تو پیسے کی ضرورت ہے۔ خاص کر ایسی صورت میں جب کہ درباریوں میں ایک سے ایک بڑھ کر دولت مند ہو اور ان حسینوں کی خاطر بے دریغ خرچ کرنے کو تیار ہو :

عشق ست و مفلسی و جوانی و نو بہار
عذرم پذیر و جُرم بذیل کرم بپوش

حافظ کا دربار کے حسینوں سے تعارف تھا اور ایک بلند پایہ فن کار اور شاعر کی حیثیت سے لوگ اس کا احترام کرتے تھے۔ اگرچہ حسد کرنے والوں کی بھی کمی نہ تھی۔ ان میں بعض اس سے اس لیے جلتے تھے کہ [illegible] دربار میں تھی اور وہ دوستی و سفارش کے باوجود وہاں تک رسائی نہیں حاصل کر سکے تھے۔ لگائی بجھائی [illegible] والوں نے کچھ عرصے کے لیے شاہ شجاع کو حافظ سے بدظن کر دیا تھا۔ ویسے حافظ نے شیراز کے تقریباً سب حکمرانوں سے جو اس کے عہد میں ہوئے اپنے تعلقات قائم رکھے۔ شاعر کی حیثیت سے اس کی قدر نہ صرف ایران بلکہ عراق، ترکستان اور ہندوستان میں بھی

تھی اور اسے ان ملکوں سے تحائف پہنچتے رہتے تھے۔

حافظ نے اپنی حسن پرستی کو دربار اور بازار تک ہی محدود نہیں رکھا۔ اس کی ایک غزل سے پتا چلتا ہے کہ اس نے اپنے عشق کی پینگیں کسی تربیت یافتہ خاتون سے بڑھائی تھیں جس سے اس کی کہیں مڈبھیڑ ہوگئی تھی۔ اس کا بھی امکان ہے کہ وہ خاتون کسی امیر کی داشتہ ہو جس میں حسنِ ذات کے ساتھ ذہانت، طباعی اور حاضر جوابی کی خوبیاں بھی موجود ہوں۔ ایسی خواتین کا مغلوں کی معاشرتی تاریخ میں بھی ذکر ملتا ہے۔ مثلاً محمد شاہ کے زمانے میں نور بائی کا ذکر درگاہ قلی خاں نے 'مرقع دہلی' میں کیا ہے۔ اسے نادر شاہ تختِ طاؤس کے ساتھ ایک قیمتی تحفے کے طور پر دہلی سے اپنے ساتھ لے گیا تھا لیکن وہ نہ معلوم کن ترکیبوں سے راستے ہی سے واپس آگئی۔ اس طرح کی قابلیت اور ذہانت والی خواتین گانے بجانے والیوں میں ایران میں بھی تھیں۔ حافظ نے جس خاتون کا اپنی غزل میں ذکر کیا ہے وہ ممکن ہے کوئی صاحب ذوق مطربہ ہو۔ اس کی حاضر جوابی سے اس کی ذہانت کا پتا چلتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ حافظ کا اس خاتون سے تعارف نہ تھا لیکن اس کے باوجود پہلی نظر ہی میں اس نے اپنا دل اس کے حوالے کر دیا۔ غزل کے مطلع میں کہا ہے کہ اے خدا، نہ جانے یہ کس گھر کی شمع ہے کہ جسے دیکھ کر دل روشن ہوگیا۔ میری جان یہ معلوم کرنے کو بے چین ہے کہ یہ جاناں کون ہے؟ اب چاہے وہ کوئی ہو اس وقت تو اس نے میرے دل و دین کو برباد کر دیا۔ نہ جانے وہ کس خوش قسمت کے آغوش میں سوتی ہے اور کس کے ساتھ زندگی گزارتی ہے۔ کیا اچھا ہو اگر میرے ہونٹوں کو اس کے لعل لب کی شراب چکھنے کو مل جائے! نہ جانے کس کی روح کو وہ راحت پہنچاتی ہے اور نہ جانے کس کے ساتھ اس نے عمر بھر کا عہد و پیمان باندھا ہے۔ خدا ہی جانے کہ اس شمع کا پروانہ کون ہے؟ جسے دیکھو وہ اسے اپنے افسانہ و افسوں سے اپنی طرف راغب کرنا چاہتا ہے۔ کچھ پتا نہیں چلتا کہ وہ کس کی طرف مائل ہے؟ اس کا چہرہ چاند کے مثل تابناک، ٹھوڑی زہرہ کی طرح چمکتی ہوئی اور مزاج شاہانہ ہے۔ نہ جانے یہ نادر اور بے مثل موتی کس کے قبضے میں ہے؟ مقطع میں حافظ نے ڈرامائی منظر کشی کی ہے۔ کہتا

ہے کہ جب میں نے کہا کہ تیرے بغیر دیوانے حافظ کا دل سرتاسر آہ بن گیا ہے۔ یہ سن کر وہ زیر لب مسکراہٹ سے بولی کہ مجھے بتلاؤ تو سہی حافظ کس کا دیوانہ ہے؟ شاعر نے یہ نہیں بیان کیا کہ اس کے دل پر محبوب کے اس تجاہل عارفانہ سے کیا گزری۔ اسے سامع یا قاری کے تخیل پر چھوڑ دیا۔ حافظ نے اس غزل میں استفہامی انداز بالارادہ اختیار کیا ہے تاکہ اپنی حیرت اور استعجاب میں اضافہ کرے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس نے جو سوال اٹھائے ہیں ان کے جواب اسے معلوم ہیں۔ جس طرح اس کے معشوق نے آخر میں تجاہل عارفانہ سے کام لیا اسی طرح اس نے شروع سے آخر تک تجاہل عارفانہ برتا ہے۔ یہ حسن و عشق کے راز و نیاز ہیں جن کی روح کو اس نے اس غزل میں سمو دیا اور ایک طلسماتی سماں باندھ دیا۔ یہاں حافظ بلاغت کے اوج کمال پر نظر آتا ہے۔ یہ اس کی خالص مجازی غزل ہے جس میں کوئی آمیزش نہیں:

یارب ایں شمع دل‌افروز ز کاشانۂ کیست؟ — جان ما سوخت بپرسید کہ جانانۂ کیست؟
حالیا خانہ بر انداز دل و دین من ست — تا در آغوش کہ می خسپد و ہم خانۂ کیست؟
بادۂ لعل لبش کز لب من دور مباد — راح روح کہ و پیمان دہ پیمانۂ کیست؟
دولت صحبت آں شمع سعادت پرتو — باز پرسید خدا را کہ بپروانۂ کیست؟
می‌دہد ہر کسش افسونی و معلوم نشد — کہ دل نازک او مایل افسانۂ کیست؟
یارب آں شاہ وش ماہ رخ زہرہ جبیں — در یکتای کہ و گوہر یک دانۂ کیست؟
گفتم آہ از دل دیوانۂ حافظ بی تو — زیر لب خندہ زناں گفت کہ "دیوانۂ کیست"؟

کسی ایسی ہی معشوقہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ حافظ نے اپنی غزل کی نکتہ سرائی اپنے یار شیریں سخن سے مستعار لی ہے:

آنکہ در طرز غزل نکتہ بحافظ آموخت
یار شیریں سخن نادرہ گفتار منست

حافظ کے بعض اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ گانے والوں اور گانے والیوں کی بزم سماع میں شریک ہوتا تھا۔ زیادہ امکان اس کا ہے کہ شاہ شجاع اور دوسرے حکمرانوں

کے درباروں میں اسے اس کا موقع ملتا تھا۔ ایک شعر میں کہا ہے کہ جب ہماری معشوقہ گانا شروع کرتی ہے تو عالمِ قدس میں حوریں ناچنے اور تھرکنے لگتی ہیں :

یارِ ما چوں کرد آغاز سماع
قدسیاں بر عرش دست افشاں کنند

دوسری جگہ کہا ہے کہ جب ہماری محبوبہ، جس کا قد سرو کے مثل ہے ، گانا شروع کرتی ہے تو جی چاہتا ہے کہ وجد میں آکر جان کے پیرہن کو چاک کر ڈالوں :

سرو بالای من آنگہ کہ در آید بسماع
چہ محل جامۂ جاں را کہ قبا نتواں کرد

بزمِ سماع کے متعلق اِن دونوں اشعار میں بھی اشارہ ہے۔ موسیقی سے حافظ کی بے خودی اتنی بڑھ جاتی تھی کہ وہ آپے سے باہر ہو جاتا تھا :

چو در دست است رودی خوش، بگو مطرب سرودی خوش
کہ دست افشاں غزل خوانیم و پا کوباں سر اندازیم

در سماع آی و ز سر خرقہ بر انداز و برقص
ورنہ با گوشہ رو و خرقۂ ما در سر گیر

میرا خیال ہے کہ حافظ کی اہلیہ کی وفات کے بعد اس پر جذب کی کیفیت طاری ہو گئی تھی۔ اس کی حسّاس اور حسن پرست طبیعت ایسے نسوانی مرکز کی دائمی تلاش و جستجو میں رہی جس کے گرد وہ اپنی آرزومندی کو طواف کرا سکے اور اپنے جذبات کا ہدیہ اس پر نچھاور کر سکے۔ یہ جذبات محرومی اور دل سوزی کی خوشبو میں بسے ہوئے تھے اس لیے جدھر بھی اُن کا رخ ہو جاتا وہ مشامِ جاں کو معطر کرتے اور قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے محبوبوں کی ستم گری یا ان کے تغافل کا بہت کم شکوہ کرتا ہے۔ اس کی خواہشیں اور تمنائیں پاک تھیں، اس کی نظر بازی معصومانہ لطفِ نظر سے زیادہ کچھ نہ تھی۔

وہ باوجود اپنے شدید جذب کے اپنے عشق کا احترام کرتا تھا، اس لیے اس پر کوئی تعجب نہیں کہ اس کے معشوق بھی اس کے عشق کا احترام کرتے تھے۔ اسے حسینوں کے جمگھٹے میں لطف آتا تھا۔ اگر وہ کبھی تنہا ہوتا تو بزم آرائی کی خواہش اس کے دل کو گدگدانے لگتی۔ ایسے معشوقوں میں بھی وہ زیادہ پسند تھا جو بزم آرا ہو۔ گھر کا چراغ بجھ جانے کے بعد شمع انجمن کی خواہش بالکل قدرتی ہے۔ ایک جگہ کہا ہے کہ میں نے بادہ فروش محبوب کے ہاتھ پر توبہ کی ہے کہ آئندہ کبھی مجلس آرا معشوق کی صحبت کے بغیر شراب نہیں پیوں گا۔ بالعموم کسی بزرگ اور برگزیدہ شخص کے ہاتھ پر توبہ کی جاتی ہے کہ آئندہ گناہ سے احتراز کیا جائے گا۔ حافظ بادہ فروش کے ہاتھ پر توبہ کرتا ہے۔ توبہ کے ساتھ دلی خواہش کا اظہار ہے کہ مجھے تو ایسا معشوق درکار ہے جو بزم آرائی کے اسرار سے واقف ہو۔ جو انجمن کی رونق ہو اور جس کے حسن پر دنیا کی نظر پڑے۔ آئندہ اسی کی صحبت میں مے خواری کروں گا۔ جب تک کوئی حسین پہلو میں نہ ہو اس وقت تک شراب پینے میں کوئی لطف نہیں:

کردہ ام توبہ بدست صنم بادہ فروش
کہ دگر می نخورم بی رُخ بزم آرای

اس میں شک نہیں کہ حافظ کے بیشتر کلام میں مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔ یہ کہنا تو درست نہیں کہ اس کے یہاں حقیقت اور مجاز ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئے ہیں۔ ہاں یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ میں سمجھتا ہوں تحلیل ہونے اور پیوست ہونے میں بڑا فرق ہے۔ پیوست ہونے میں مجاز و حقیقت یعنی انسان اور الوہیت کا وجود ختم نہیں ہو جاتا۔ اس بات کا احساس خود حافظ کو تھا جیسا کہ اس کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک جگہ اس پر افسوس کیا ہے کہ وہ مجاز ہی کے بکھیڑوں میں اُلجھا رہا۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی پانی پر نقش بنانے کی سعیِ لاحاصل کرے۔ پھر پوچھتا ہے کہ دیکھیے ہمارا مجاز حقیقت کے قریب کب آتا ہے؟ یہاں مجاز اور

حقیقت ایک دوسرے میں ضم نہیں ہیں بلکہ مجاز کے ذریعے سے حقیقت کا قُرب حاصل کرنے کی خواہش ملتی ہے :

نقشی بر آب میزنم از گریہ حالیا
تا کی شود قرین حقیقت مجازِ من

حافظ نے مجاز میں حقیقت کا مشاہدہ کیا۔ اس کے کلام سے یہ مترشح ہے کہ مجاز کے توسط کے بغیر جمالِ الٰہی کا دیدار ممکن نہیں۔ انسان اور کائنات کا حُسن لطفِ الٰہی کا آئینہ ہے :

روی تو مگر آئینۂ لطف الٰہی است
حقا کہ چنیں است و دریں روی و ریا نیست

میرا خیال ہے کہ حافظ دوسرے شعرائے متصوّفین کی طرح وحدتِ وجود کا قائل نہیں تھا۔ اس نظریے کی رو سے عاشق اور معشوق میں فرق و امتیاز باقی نہیں رہتا۔ اگر عاشق خود معشوق ہے تو شوق اور آرزو بے معنی ہیں۔ جب طالب خود مطلوب ہے تو پھر طلب کس کی ہوگی ؟ عشق کی ایک اہم خصوصیت، مجاز اور حقیقت دونوں میں، ہجر و فراق کی کیفیت ہے جو عاشق کو عزیز ہے۔ حافظ کے یہاں ہجر و فراق کا مضمون ملتا ہے اور بارہ اشعار کی ایک پوری غزل اسی موضوع پر ہے جس کا مطلع ہے :

زبان خامہ ندارد سر بیان فراق
وگرنہ شرح دہم با تو داستان فراق

ایک غزل کا مقطع ہے :

حافظ شکایت از غم ہجراں چہ میکنی
در ہجر وصل باشد و در ظلمتست نور

حافظ کا ذاتِ باری کا تصوّر خالص اسلامی ہے۔ وہ اس کی تنزیہی شان کو ہمیشہ برقرار رکھتا ہے۔ رحمت اور عفو کی اُمید جبھی ہوگی جب انسان میں عبودیت

اور عبدیت کا جذبہ موجود ہو:

لطف خدا بیشتر از جرم ماست
نکتۂ سربستہ چہ دانی خموش
ای نسیم سحری بندگی من برسان
کہ فراموش مکن وقت دعای سحرم
بیا کہ دوش بمستی سروش عالم غیب
نوید داد کہ عامست فیض رحمت او

خدا کی رافت و رحمت کا تصوّر اس کی تنزیہی اور ماورائی شان سے وابستہ ہے۔ ہمہ اوستی اور وجودی فلسفے میں بندگی کا تصوّر نہیں کھپ سکتا۔ بندگی کا اقتضا ہے کہ بندہ ہر حالت میں اپنے آقا کی رضامندی کا جویا رہے:

فراق و وصل چہ باشد رضای دوست طلب
کہ حیف باشد ازو غیر او تمنّائی

اسلامی روایات کی رو سے عشقِ الٰہی میں بندگی اور محبّت دونوں کی لطیف آمیزش ہے۔ جس طرح بندے کے دل میں خدا کی محبت ہے، اسی طرح خدا بھی بندے کو محبوب رکھتا ہے۔ یُحِبُّوْنَ اللّٰہَ وَیُحِبُّوْنَہٗ۔ قرآن میں مومن کی یہ نشانی بتلائی گئی ہے کہ وہ سب سے زیادہ خدا سے محبت کرتا ہے۔ وَالَّذِیْنَ اٰمَنُوْٓا اَشَدُّ حُبًّا لِّلّٰہِ۔ اسلام کے شروع کے عہد میں زیادہ زور عملی اور اخلاقی زندگی پر تھا تاکہ تہذیب و تمدن کا ایک مخصوص خارجی ڈھانچہ بن جائے۔ اس کے بعد جب اخلاقی اور اصلاحی مقاصد کی تکمیل ہوگئی تو زندگی کے تاثراتی پہلوؤں کی طرف توجہ کی گئی۔ صوفیا نے عبادت کو جوشِ عشق سے ہم آمیز کیا۔ شعرائے متصوّفین نے عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی کے فرق و امتیاز میں موشگافیاں کیں۔ اس طرح اسلامی تصوّف میں پُراسراریت نے بار پایا۔

حافظ سے پہلے بھی عربی اور فارسی کے ادب میں عشق و محبت کی زمزمہ سنجیاں

موجود تھیں۔ یوسف و زُلیخا، لیلیٰ و مجنوں، وامق و عذرا اور شیریں و فرہاد کی تمثیلوں میں عشق و محبّت کے افسانے کو ہر شاعر نے اپنے انداز میں دُہرایا ہے۔ تصوّف کی بدولت حُسن و جمال محبّت کا مقصود و منتہا قرار پایا۔ مجازی حسن میں جنسی جذبے کی کارفرمائی سے انکار نہیں، لیکن اہلِ دل صُوفیا نے مجاز کو ہمیشہ حقیقت کا پُل خیال کیا۔ پُل پر سے سالک گزر جاتا ہے، وہاں قیام نہیں کرتا۔ اسی طرح مجاز کے توسط سے حقیقت تک اس کی رسائی ہوتی ہے۔ یہ حقیقت خیرِ مطلق اور حیاتِ روحانی سے عبارت ہے۔ مجاز میں ایک حد تک صورت پرستی ضروری ہے لیکن حافظ اس میں بھی 'لطیفۂ نہانی' یا 'آن' کا جُویا رہا کہ بغیر اس کے حُسن و جمال بھی مادّی آلایش سے پاک اور لطافت کا پیکر نہیں ہو سکتا۔

اسلامی احسان و تصوّف میں عبادت محبّت کے لیے ہے نہ کہ جنّت کے حصول کے لیے۔ رابعہ بصری کے متعلق مشہور ہے کہ آپ ایک ہاتھ میں برتن میں دہکتے کوئلے اور دوسرے ہاتھ میں پانی لے کر بازار میں نکلا کرتی تھیں۔ جب لوگ پوچھتے تھے کہ یہ دونوں چیزیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں کیوں لے جاتی ہو تو انھیں ہمیشہ یہ جواب دیتی تھیں کہ آگ اس لیے ہے کہ جنّت کو پھونک دوں اور پانی اس لیے ہے کہ دوزخ کی آگ بجھادوں تاکہ لوگ جنّت کی خواہش اور دوزخ کے خوف سے عبادت نہ کریں بلکہ صرف خُدا کی محبّت کی خاطر کریں۔ غرض کہ صُوفیا اس نتیجے پر پہنچے کہ عشق و محبّت سے مذہب کی روح کی حفاظت ہو سکتی ہے نہ کہ ظواہر و شعائر کی پابندی سے۔ شریعت کے اوامر و نواہی سے خارجی تمدّنی زندگی کی تشکیل عمل میں آتی ہے لیکن مذہب کی روح عشقِ الٰہی کے بغیر نشو و نما نہیں پاتی۔ ظاہر اور باطن دونوں اپنی اپنی جگہ ضروری ہیں۔ ان دونوں کا صحیح توازن ہی صالح زندگی کی ضمانت ہے۔ جس طرح هُوَالظَّاهِرُ وَهُوَالْبَاطِنُ حق تعالیٰ کے لیے ہے اسی طرح انسانی زندگی پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ اسلامی

تہذیب کی روح شریعت اور طریقت کے امتزاج میں پوشیدہ ہے جیسا کہ امام غزالیؒ اور شاہ ولی اللہؒ نے حکیمانہ طور پر بتلایا ہے۔ صوفیا نے باطنی زندگی کو اپنا مطمحِ نظر بنایا۔ حافظ نے اپنے عارفانہ کلام میں اسی بات کو پُراسرار بلاغت سے پیش کیا۔ اس نے حقیقت و معرفت تک پہنچنے کے لیے مجاز کو ضروری ٹھہرایا۔ اس کے کلام میں مجاز و حقیقت اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا دُشوار ہے۔ صرف ذوق ہی اس بات کا فیصلہ کرسکتا ہے کہ شاعر کے پیشِ نظر مجاز ہے یا حقیقت! بعض جگہ لہجہ صاف ظاہر کرتا ہے کہ حافظ کی مُراد حقیقت و معرفت ہے۔ چنانچہ یہاں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

شعرِ حافظ ہمہ بیت الغزل معرفت است   آفریں بر نفسِ دل کش و لطفِ سخنش

ہزار دُشمنم ار میکنند قصدِ ہلاک   گرم تو دوستی از دُشمناں ندارم باک

نفس نفس اگر از باد نشنوم بویش   زماں زماں چو گل از غم کنم گریباں چاک

ترا چنانکہ توئی ہر نظر کجا بیند   بقدرِ دانشِ خود ہر کسی کند ادراک

مجازی معشوق کو دل دینے سے کیا فائدہ! وہ خود تیری طرح محدود اور محتاج ہے۔ سلطانِ حسن و جمال یعنی خُدا کا عاشق بن کہ وہ تیرے دل کی عزت کرے گا:

بخط و خالِ گدایاں مدہ خزینۂ دل   بدستِ شاہ وشی دہ کہ محترم دارد

بعزمِ مرحلۂ عشق پیش نہ قدمی   کہ سودہا کنی ار ایں سفر توانی کرد

تو کز سرای طبیعت نمی روی بیروں   کجا بکوی طریقت گزر توانی کرد

جمالِ یار ندارد نقاب و پردہ ولی   غبارِ رہ بنشاں تا نظر توانی کرد

ولی تو تا لبِ معشوق و جام می خواہی   طمع مدار کہ کارِ دگر توانی کرد

دلا ز نورِ ہدایت گر آگہی یابی   چو شمع خندہ زناں ترکِ سر توانی کرد

گر ایں نصیحت شاہانہ بشنوی حافظ   بشاہراہِ حقیقت گزر توانی کرد

عالم از شور و شرِ عشق خبر ہیچ نداشت   فتنہ انگیزِ جہاں غمزۂ جادوی تو بود

در خرابات مغاں نورِ خُدا می بینم   ایں عجب بیں کہ چہ نوری ز کجا می بینم

سوز دل، اشک رواں، نالۂ شب، آہ سحر　　این ہمہ از اثر لطف شما می بینم

ہر دم از روی تو نقشی زندم راہ خیال　　با کہ گویم کہ درین پردہ چہا می بینم

رہرو منزل عشقیم و ز سرحد عدم　　تا باقلیم وجود این ہمہ راہ آمدہ ایم

ہمتم بدرقۂ راہ کن ای طایر قدس　　کہ درازست رہ مقصد و من نوسفرم

در مقامات طریقت ہر کجا کردیم سیر　　عافیت را با نظربازی فراق افتادہ بود

بر آستانِ جاناں گر سر تواں نہادن　　گلبانگ سربلندی بر آسماں تواں زد

از پای تا سرت ہمہ نور خدا شود　　در راہ ذوالجلال چو بی پا و سر شوی

بعد ازیں روی من و آئینۂ وصف جمال　　کہ در آنجا خبر از جلوۂ ذاتم دادند

قیامت کے دن جب انسان کو حق تعالا کے روبرو آنا پڑے گا تو وہ جس نے زندگی میں اپنی نظر صرف مجاز تک محدود رکھی، بہت شرمندہ ہوگا۔ سالک کے لیے ضروری ہے کہ وہ مجاز میں حقیقت کا مشاہدہ کرتا رہے:

فردا کہ پیشگاہ حقیقت شود پدید　　شرمندہ رہروی کہ نظر بر مجاز کرد

میان عاشق و معشوق ہیچ حایل نیست　　تو خود حجاب خودی حافظا ازمیاں برخیز

مبیں حقیر گدایان عشق را کایں قوم　　شہان بی کمر و خسروان بی کلہند

بہوش باش کہ ہنگام باد استغنا　　ہزار خرمن طاعت بہ نیم جو نہند

قدم منہ بخرابات جز بشرط ادب　　کہ سالکان درش محرمان پادشہند

جناب عشق بلندست ہمتی حافظ　　کہ عاشقاں رہ بی ہمتاں بخود ندہند

وجہ خدا اگر شودت منظر نظر　　زیں پس شکی نماند کہ صاحب نظر شوی

عرضہ کردم دو جہاں بر دل کار افتادہ　　بجز از عشق تو باقی ہمہ فانی دانست

گرش خدمت دیرین من از یاد برفت　　ای نسیم سحری یاد دہش عہد قدیم

گر نثار قدم یار گرامی نکنم　　جوہر جاں بچہ کار دگرم باز آید

دیدن حسن روی تو بر ہمہ خلق واجب است　　سجدۂ درگہ تو شد بہ ہمہ شاہ ارض فرض

دلق گدای عشق را گنج بود در آستیں　　زود بسلطنت رسد ہر کہ بود گدای تو

بولای که توگر بندهٔ خویشم خوانی / از سر خواجگی کون و مکاں برخیزم
در رہِ عشق که از سیل بلا نیست گزار / کرده ام خاطرِ خود را بتمنای تو خوش
در بیابانِ طلب گرچه ز ہر سو خطریست / میرود حافظ بیدل بتولای تو خوش
تو خانقاه و خرابات درمیانہ مبیں / خدا گواه که ہر جا که ہست با اویم
ہم حافظ غریب در رہِ عشق / بمقامی رسیده ام که مپرس
من چگویم که ترا نازکی طبع لطیف / تا بحدیست که آہستہ دعا نتواں کرد
بجز ابروی تو محراب دل حافظ نیست / طاعت غیر تو در مذہب ما نتواں کرد
ساکنان حرم ستر عفاف ملکوت / با من خاک نشیں ساغر مستانه زدند
کرشمۂ تو شرابی بعاشقاں پیمود / که علم بےخبر افتاد و عقل بی حس شد

مجاز پر حقیقت کو ترجیح دیتے ہیں۔ انسانی حُسن فانی ہے لیکن ازلی حُسن کو فنا نہیں۔ دل جیسی بیش بہا چیز کی وہی قدر افزائی کرسکتا ہے :

بخط و خال گدایاں مده خزینۂ دل / بدست شاه وشی ده که محترم دارد
شب ظلمت و بیاباں بکجا تواں رسیدن / مگر آنکه شمع رویت برہم چراغ دارد
منم که دیده بدیدار دوست کردم باز / چه شکر گویمت ای کارساز بنده نواز
کدورت از دل حافظ ببرد صحبت دوست / صفای ہمت پاکاں و پاک بیناں بیں
برحمت سر زلف تو واثقم ورنه / کشش چو نبود از آنسو چه سود کوشیدن
مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست / بدست مردم چشم از رخ تو گل چیدن
در راه عشق مرحلۂ قرب و بعد نیست / می بینمت عیاں و دعا می فرستمت
خرم آں روز کزیں منزل ویراں بروم / راحت جاں طلبم وز پی جاناں بروم
مرغ ساں از قفس خاک ہوائی گشتم / بہوای که مگر صید کند شہبازم
بشوی اوراق اگر ہمدرس مائی / که علم عشق در دفتر نباشد
خرقۂ زہد و جام می گرچه نه درخور ہمند / ایں ہمه نقش میزنم از جہت رضای تو
دولت عشق بیں که چوں از سر فقر و افتخار / گوشۂ تاج سلطنت میشکند گدای تو

بروای زاہد و بر دُردکشاں خُردہ مگیر — کہ ندادند جز ایں تحفہ بمار وز الست
گدای کوی تو از ہشت خلد مستغنی ست — اسیر عشق تو از ہر دو عالم آزاد ست
منم کہ بی تو نفس میزنم زہی خجلت — مگر تو عفو کنی ورنہ نیست عذر گناہ
معشوق چوں نقاب ز رُخ در نمی کشد — ہر کس حکایتی بتصوّر چرا کنند
در ازل داد ست مارا ساقیِ لعل لبت — جرعۂ جامی کہ من مدہوش آں جامم ہنوز

غم، عشق کے لوازمات میں ہے، چاہے وہ مجازی عشق ہو یا حقیقی۔ عشق کی طرح غم بھی پُراسرار ہے۔ اس سے جو عرفانِ ذات حاصل ہوتا ہے وہ فنی تخلیق کا زبردست محرّک ہے۔ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ حافظ خوش باشی کا شاعر ہے۔ وہ چاہتا تھا کہ انسان کو زندگی کی جو تھوڑی سی فرصت نصیب ہوئی ہے اسے عیش و طرب میں گزار دے۔ لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو حافظ کی ظاہری خوش باشی کی تہہ میں غم کی زیریں لہریں موجود ہیں۔ علاّمہ شبلی کے اس خیال سے مجھے اتفاق نہیں کہ حافظ خوش باشی اور لذّت پسندی کا علمبردار ہے۔ ایک جگہ اس نے کہا ہے کہ چونکہ غم، شاد و آباد دل کو اپنا مسکن بنانا چاہتا ہے اس لیے ہم نے معشوق کی خاطر، ظاہری خوش باشی کو اپنا شعار بنایا ہے:

چوں غمت را نتواں یافت مگر در دل شاد
ما بامید غمت خاطر شادی طلبیم

جب ناصح نے پوچھا کہ عشق سے سوائے غم کے کیا حاصل ہے تو میں نے جواب دیا کہ حضرت جائیے، آپ اپنا راستہ لیجیے، غم سے بہتر دنیا میں اور کیا چیز ہے جس کی خواہش کی جائے؟ یہ جواب صرف ایک تخلیقی فن کار ہی دے سکتا تھا:

ناصحم گفت کہ جز غم چہ ہنر دارد عشق
برو ای خواجۂ عاقل ہنری بہتر ازیں

عاشق جب میخانۂ عشق میں قدم رکھتا ہے تو محبوب کا غم اس کا خیر مقدم کرتا ہے :

تا شدم حلقہ بگوش در میخانۂ عشق
ہر دم آید غمی از تو بمبارک بادم

غم کے مضمون پر چند اور اشعار ملاحظہ ہوں۔ حافظ کہتا ہے کہ دُنیا والوں کی قسمت میں عیش ہے لیکن ہمارے دل نے اپنے لیے غم کو ترجیح دی :

حافظ آں روز طرب نامۂ عشق تو نوشت ۔۔۔ کہ قلم بر سر اسباب دلِ خرّم زد
لذّت داغ غمت بر دل ما باد حرام ۔۔۔ اگر از جور غم عشق تو دادی طلبیم
دیگراں قرعۂ قسمت ہمہ بر عیش زدند ۔۔۔ دل غم دیدۂ ما بود کہ ہم بر غم زد
ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیدۂ ۔۔۔ ما آں شقایقیم کہ با داغ زادہ ایم

عشق کی ایک شان غم ہے اور دوسری شان جوش و مستی۔ حافظ کے یہاں شراب اور میخانہ مستی اور سرشاری کی علامتیں ہیں۔ وہ اپنی مستی سے حسن میں ڈوب جانا چاہتا تھا۔ جس طرح اس نے مجاز اور حقیقت کے فرق و امتیاز پہ دیدہ و دانستہ ابہام کا پردہ ڈال دیا، اسی طرح یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اس کی شراب فشردۂ انگور ہے یا بادۂ عرفان۔ اس شعر میں صراحت سے کہا ہے کہ میری خُدا سے دُعا ہے کہ مجھے ایسی شراب سے مست کر جس میں نہ خمار ہو اور نہ دردِ سر:

شراب بی خمارم بخش یا رب
کہ با او ہیچ دردِ سر نباشد

ممکن ہے رمز و ابہام کا اسلوب اس زمانے کے سیاسی اور معاشرتی احتساب سے بچنے کے لیے شاعروں نے اختیار کیا ہو یا یہ کہ تغزل کا یہی تقاضا تھا کہ جو بات کہی جائے وہ اشاروں میں کہی جائے جسے صاحبِ ذوق اور سمجھنے والے ہی سمجھیں۔ حافظ کے تغزّل میں یہ سراسریت اپنے اوجِ کمال پر نظر آتی ہے جس میں دروں بینی ،

رمزیت اور ابہام کو بڑی خوبی سے سمویا ہے۔ جذبہ و تخیل کی سحر آگیں قوتیں بھی اس پُراسراریت میں ضم ہوگئی ہیں۔ غرض کہ اس طلسمی دُنیا کا اظہار حافظ نے جس رنگینی اور مستی سے کیا اس کی مثال نہیں ملتی۔ اس کی مستی اور سرشاری اسی طرح رمز و ابہام کے جامے میں ملبوس ہے جس طرح اس کا مجازی اور حقیقی عشق۔ یہ رمز و ابہام اس کے فن کے خد و خال کو اور زیادہ نمایاں کرتے ہیں اور اس طرح جمالیاتی تخلیق ہمارے حسّی اور تاثراتی تجربوں میں وحدت اور معنویت پیدا کرتی ہے۔ حافظ کی مستی مجہول قسم کی مستی نہیں جو عام شرابیوں میں پائی جاتی ہے۔ اس کے عشق کی طرح یہ بھی خلقی اور قدرتی ہے۔ قدرت اس کا اظہار کبھی تو بڑی قوّت و توانائی کے ساتھ اور کبھی بڑی لطافت، نزاکت اور باریکی سے کرتی ہے جسے مکرِ شاعرانہ کہتے ہیں۔ اس قسم کا تخلیقی عمل شعور میں ہوتے ہوئے بھی شعور سے ماورا ہوتا ہے۔ وہ کبھی شعور کے دھارے کے خلاف ہوتا ہے اور اپنی اندروتی توانائی سے اس پر غلبہ حاصل کرتا ہے۔ یہ کہنا تو شاید مبالغہ ہوگا کہ تخلیقی عمل شعور سے پوری طرح آزاد ہے لیکن بعض اوقات فن کار کو ایسا محسوس ہوتا ہے۔ مستی اور سرشاری کی حالت میں تخلیقی قوّت و توانائی بہت بڑھ جاتی ہے۔ سیّد شرف الدین جہانگیر سمنانی نے جب حافظ سے شیراز میں ملاقات کی تو اس پر جذب کی کیفیت طاری تھی۔ چنانچہ 'لطائف اشرفی' میں انھوں نے اس کو ہر جگہ "بےچارہ مجذوب شیرازی" کہا ہے۔ گویا کہ اس جذب کی کیفیت میں حافظ کو ادراک و شعور سے زیادہ اپنی تخلیقی مستی کا احساس تھا۔ چنانچہ حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ معشوق کے ہونٹوں نے اسے جو بےخودی اور مستی عطا کی وہ ایسی نعمت ہے کہ جسے کافی بالذّات سمجھنا چاہیے۔ اس کے بعد پھر اور کسی دوسری نعمت کی حاجت نہیں۔ وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ لبِ معشوق اور جامِ می انسان کو دُنیا کے کسی کام کا نہیں رکھتے۔ لبِ معشوق اور جامِ می دونوں مستی اور بےخودی کے وسایل بھی ہیں اور علامتیں بھی، مقصد بھی ہیں اور ذریعہ بھی، مجاز بھی ہیں اور حقیقت بھی:

دلی تو تا لب معشوق و جام می خواہی
طمع مدار کہ کار دگر توانی کرد

حافظ خدا سے ایسی مستی کی دعا مانگتا ہے جو ہمیشہ باقی رہنے والی ہو۔ اسی پر اس کی اصلی آسودگی اور خوش دلی کا انحصار ہے:

می باقی بدہ تا مست و خوش دل
بیاراں بر فشانم عمر باقی

حافظ کا پورا دیوان عشق و مستی کی نغمہ سرائی ہے۔ مستی اور بے خودی عارفانہ رندی میں اس لیے قابلِ قدر ہیں کہ ان کا کیف عشق و محبت کے لیے سازگار رہے۔ یہ کیف بیداری اور خواب دونوں حالتوں میں باقی رہتا ہے اسی لیے اسے 'می باقی' کہا ہے۔ ایک غزل کے مطلع میں یہ مضمون باندھا ہے کہ فرشتوں نے رات میخانے کا دروازہ کھٹکھٹایا۔ اندر آکر آدم کی مٹی جو ان کے ہاتھ میں تھی خوب شراب میں گوندھی، پھر اس سے پیمانہ بنایا۔ تم ہمارے اس پیمانے کو یوں ہی معمولی مٹی کا بنا ہوا مت سمجھو! اس کی بناوٹ میں انسانیت گوندھی گئی ہے جب کہیں یہ تیار ہوا۔ یہ سب بے خودی کی فضیلت کے رموز ہیں۔ یہی آدم کی سرشت ہے جس سے اسے روگرداں نہیں ہونا چاہیے:

دوش دیدم کہ ملایک در میخانہ زدند
گل آدم بسرشتند و پیمانہ زدند

پھر عالم ملکوت کے ان پاک دامنوں نے، جن سے زیادہ نیکی اور پاکبازی کے رازوں کا جاننے والا کوئی نہیں۔ مجھ مسافر سے کہا تو کیوں تنہا بیٹھا ہے؟ ہم تیرے ساتھ مل کر مدہوش کرنے والی شراب کے ساغر پئیں گے۔ تو اپنے کو بےکس اور اکیلا مت سمجھ اور اپنے وجود کی تنہائی کو دور کر۔ غرض کہ حافظ نے اپنی مستی اور بے خودی میں عالم قدس کے باسیوں کو بھی شریک کرلیا۔ اس میں یہ بھی اشارہ ہے کہ میری بے خودی مادّی نہیں بلکہ ماورائی اور روحانی ہے۔

راہ نشیں میں یہ کنایہ ہے کہ انسان دُنیا کی زندگی میں مُسافر کی حیثیت رکھتا ہے۔ چلتے چلتے تھک جاتا ہے تو ذرا دم لینے کو راہ پر بیٹھ جاتا ہے تاکہ ذرا سستا کر آگے بڑھے۔ اگر اس کے دل پر بے خودی کی کیفیت طاری ہو تو راستے کی صعوبت کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے :

ساکنانِ حرمِ سرّ و عفافِ ملکوت
با من راہ نشیں بادۂ مستانہ زدند

دوسری جگہ بھی آدم کی مٹی کو شراب میں گوندھنے کا ذکر ہے۔ کہتے ہیں کہ اے فرشتے تو عشق کے شراب خانے کے دروازے پر بیٹھ کر تسبیح پڑھ، اس لیے کہ اس جگہ آدم کی مٹی کو شراب میں گوندھ کر اس کا خمیر اُٹھاتے ہیں۔ یعنی یہاں بیخودی آدمی کو انسان بنا دیتی ہے جو عشق و محبّت کا مقصد ہے۔ اسی لیے میخانہ کا دروازہ ایسی مقدس جگہ ہے کہ فرشتے یہاں تسبیح و تمجید کریں تو مناسب ہے :

بر درِ میخانۂ عشق ای ملک تسبیح گوی
کاندر آنجا طینتِ آدم مخمّر میکنند

'زدند' والی غزل نہ معلوم حافظ نے کس عالم میں کہی تھی کہ اس کے ہر شعر میں زندگی کی کوئی نہ کوئی پُراسرار بصیرت پوشیدہ ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس نے بے خودی کی حالت میں معرفت کے راز بیان کر دیے جو اس کے سینے میں پوشیدہ تھے۔ ہیئت، معانی، نغمگی، ہر چیز اپنی جگہ مکمّل اور دل کش ہے۔ اسی غزل میں اس کا یہ شعر بھی ہے کہ انسان جب حقیقت کو نہیں سمجھتا تو اس کے متعلق افسانے گھڑنے لگتا ہے۔ اسی کے باعث ملّتوں کے اختلاف پیدا ہوئے۔ انھی کی وجہ سے انسان، انسان سے دُور ہو جاتا ہے :

جنگِ ہفتاد و دو ملت ہمہ را عذر بنہ
چوں ندیدند حقیقت رہِ افسانہ زدند

حافظ کے نزدیک عشق ہی وہ امانت ہے جو خُدا یا قدرت نے انسان کو سونپی ہے۔ اس مضمون کو الہامی انداز میں ظاہر کیا ہے کہ جب آسمان امانت کا

بوجھ اپنے شانوں پر نہ اُٹھا سکا تو مجھ دیوانے کے نام زدہ داد کا قرعہ نکال دیا کس نے نکال دیا؟ یہ غیر مذکور ہے لیکن مراد خدا ہے۔ حافظ کے اسلوب کی یہ خصوصیت ہے کہ جمع غائب کے صیغے سے خاص معنی آفرینی کرتا ہے۔ اس کی غزلوں میں جمع غائب کا صیغہ کثرت سے آتا ہے جیسے کنند، دہند، زدند، بنشانند، رہند، دادند گیرند وغیرہ۔ فاعل کے لیے بسا اوقات قضا و قدر کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ حافظ نے اپنے اس شعر میں خلافتِ الٰہی کا پورا فلسفہ بیان کر دیا کس بلاغت اور دل نشینی کے ساتھ۔ مضمون کی سنجیدگی اور اسلوب بیان کی پختگی ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہیں۔ انسانی فضیلت اور برگزیدگی کو کس خوبی سے کنائے اور استعارے میں سمو دیا ہے۔ یہ سب کچھ بےخودی میں کہہ رہے ہیں جس کی تمہید شروع کے دو شعروں میں ہے۔ اس امانت کو بھی انسان نے بےخودی کے عالم میں قبول کیا تھا:

آسماں بار امانت نتوانست کشید

قرعۂ کار بنام من دیوانہ زدند

قضا و قدر نے روزِ الست انسان کو عشق کا بارِ امانت سونپا اور اس کے ساتھ اسے بےخودی کی دولت بھی حوالے کی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عشق اور بےخودی جُڑواں وجود میں آئے ہوں اور شروع ہی سے دونوں ایک دوسرے سے وابستہ ہوں:

بروا کی زاہد و بر دُرد کشاں خُردہ مگیر

کہ ندادند جز ایں تحفہ بما روز الست

حافظ نے اپنی بےخودی کے جوش و میدان کو اس جوش و خروش سے تشبیہ دی ہے جو شراب کے مٹکے میں خود بخود بغیر کسی خارجی محرک کے پیدا ہوتا ہے۔ اس سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ عشق کی بےخودی اور جوش اسی طرح ہماری فطرت میں ودیعت ہے جس طرح مٹکے میں شراب کا اُبلنا اور اُونٹنا۔ یہ حقیقت یا مجاز کی بات نہیں بلکہ خلقی اور قدرتی ہے۔ یہ اسی طرح فطری ہے جیسے ہواؤں کا چلنا اور سمندر میں موجوں کا اُٹھنا۔

خُمہا ہمہ در جوش و خروشند ز مستی
واں می کہ در آنجاست حقیقت نہ مجاز ست

مولانا رومؔ کے یہاں یہ مضمون اس طرح بیان ہوا ہے :

آب کم جو تشنگی آور بدست
تا بجوشد آبت از بالا و پست

حافظؔ کا خیال ہے کہ حسن عشق سے مستغنی سہی لیکن وہ کہتا ہے کہ میں کیا کروں عشق تو میری فطرت میں ہے۔ میں اس سے کیسے باز آسکتا ہوں؟ مجھے اس سے بحث نہیں کہ حسن میری طرف متوجّہ ہوگا یا نہ ہوگا :

اگرچہ حُسن تو از عشق غیرِ مُستغنی است
من آں نیم کہ ازیں عشق بازی آیم باز

عشق کے ساتھ مستی لازمی ہے۔ یہ مستی عاشق کو تباہ و برباد کرڈالتی ہے لیکن اس کے وجود کا اثبات اسی بربادی سے ہوتا ہے :

اگرچہ مستیِ عشقم خراب کرد ولی
اساسِ ہستیِ من زاں خراب آباد ست

حافظؔ کے تغزّل کا ایک خاص رنگ یہ ہے کہ بعض اوقات وہ اپنے مضمون کو دل نشیں بنانے کے لیے اسے گفتگو کے ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔ اس طرح پوری غزل مسلسل ہوجاتی ہے۔ ایسی غزلیں حافظؔ کے دیوان میں کثرت سے ہیں۔ ایک غزل میں اپنے خیالات میکدہ اور مغبچہ کے رموز و علائم کے ذریعے بیان کیے ہیں۔ حافظؔ کو پیرِ مُغاں ہی نہیں بلکہ اس کا فرزندِ دل بند، مغبچہ بھی عزیز ہے کیوں کہ وہ ایسی ایسی نصیحتیں کرتا ہے کہ کوئی پیرِ طریقت بھی کیا کرے گا۔ اس غزل میں شراب اور میکدے کی برگزیدگی جتائی ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ میں نیند میں چُور میخانے کے دروازے پر پہنچا تو میری گدڑی اور جانماز شراب میں لتھ پتھ تھی۔ مے فروش کے لڑکے نے یہ حالت دیکھی تو میری طرف

طعن و ملامت کرتا ہوا بڑھا اور کہا: اے نیند کے ماتے جاگ جا! کیا تجھے معلوم نہیں کہ یہ مقدس مقام ہے؟ یہاں آدمی کو پاک صاف ہو کر قدم رکھنا چاہیے تاکہ یہ ناپاک نہ ہو جائے۔ تو اپنی ذرا حالت تو دیکھ! تو شیریں دہن معشوقوں کی آرزو میں کب تک لہو کے آنسو روتا رہے گا؟ بڑھاپے کی منزل کو پاکیزگی سے گزار اور جوانی کے خرافات چھوڑ دے۔ اپنی جبلت کے کنویں سے باہر نکل، کیوں کہ اس کا پانی گدلا ہے اور گدلے پانی سے طہارت نہیں ہوتی۔ یہ سن کر میں نے کہا اے پیارے! تو نے جو کچھ کہا ٹھیک ہے لیکن بہار کے موسم میں جب ہر طرف پھول کھلے ہوں تو یہ کوئی عیب کی بات نہیں کہ میں بھی شراب نوشی کروں۔ بہار تو اشارہ کرتی ہے کہ اس سے دل بھر کر فیض یاب ہو کیوں کہ وہ آنی جانی ہے۔ عشق کے سمندر کے تیراک چاہے ڈوب جائیں لیکن اس میں اپنے دامن کو تر نہیں ہونے دیتے۔ یہ سن کر مغبچہ بولا کہ: اے حافظ! اپنی علمیت اور نکتہ دانی سے ہمیں مرعوب نہ کر۔ حافظ اس کا کیا جواب دیتے، دل میں یہ کہہ کر چپ ہو رہے کہ ہائے یہ لطف و کرم جس میں ڈانٹ ڈپٹ اور ملامت ملی جلی ہے۔ مغبچہ کی برہمی ہمارے سر آنکھوں پر۔ اس کی نصیحت ہماری آنکھوں کا سرمہ ہے:

دوش رفتم بدر میکدہ خواب آلودہ	خرقہ تر دامن سجادہ شراب آلودہ
آمد افسوس کناں مغبچۂ بادہ فروش	گفت بیدار شو ای رہرو خواب آلودہ
شست و شوئی کن و آنگہ بخرابات خرام	تا نگردد ز تو این دیر خراب آلودہ
بہوای لب شیریں دہناں چند کنی	جوہر روح بیاقوت مذاب آلودہ
بطہارت گزراں منزل پیری و مکن	خلعت شیب چو تشریف شباب آلودہ
پاک و صافی شو و از چاہ طبیعت بدر آی	کہ صفای ندہد آب تراب آلودہ
گفتم ای جان جہاں دفتر گل عیبی نیست	کہ شود فصل بہار از می ناب آلودہ
آشنایان رہ عشق دریں بحر عمیق	غرقہ گشتند و نگشتند بآب آلودہ
گفت حافظ لغز و نکتہ بیاران مفروش	آہ ازیں لطف بانواع عتاب آلودہ

حافظ کے اندازِ بیان کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ جس کسی کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے اسے اپنا معشوق کہتا ہے۔ خُدا اس کا معشوق ہے، شیراز کے حکمراں جو اس کے قدرداں تھے وہ بھی اس کے معشوق تھے۔ چنانچہ دیوان میں متعدد مدحیہ غزلیں اسی نوعیت کی ہیں جن میں کبھی انھیں معشوق سے خطاب کیا ہے اور کبھی مُغاں سے۔ دونوں اس کے جذبہ و تخیّل کے تاروں کو چھیڑتے ہیں۔ ان کا حقیقی اور علامتی وجود دونوں اسے عزیز ہیں۔ یہ اس کے تغزّل کا کمال ہے کہ قصیدے پر بھی غزل کا رنگ چڑھا دیتا ہے۔ اور وہ یہ سب کچھ اسی فنّی چابکدستی سے کرتا ہے کہ مدح سرائی بھی قاری کو گراں نہیں گزرتی۔ اسی طرح پیرِ مغاں اور مغبچے بھی اس کے معشوق تھے کیوں کہ ان کے توسط سے اس کے عشق کو بےخودی اور مستی نصیب ہوتی تھی۔ مجازی معشوق تو معشوق ہے ہی، اس لیے کہ وہ حُسنِ ازل تک پہنچنے کا زینہ ہے۔ اس کی ایک غزل کا مطلع ہے:

در سرای مغاں رُفتہ بود و آب زدہ
نشستہ پیر و صلای بشیخ و شاب زدہ

مُغوں کے مکان کے سامنے ایسی صفائی ستھرائی تھی کہ نظر وہاں نہیں ٹھہرتی تھی۔ ایسا لگتا تھا جیسے کسی نے ابھی جھاڑو دی ہے، چھڑکاؤ کیا ہے۔ ہر طرف خوش سلیقگی، نفاست اور اُجلاپن دکھائی دیتا تھا۔ پیرِ مغاں بیٹھا صلائے عام دے رہا تھا۔ اس کے خادم پٹکے باندھے، ایسی اونچی کُلاہیں پہنے جو بادلوں پر اپنا سایہ ڈال رہی تھیں، شراب سے بھری مٹکیاں اٹھائے اِدھر سے اُدھر آجا رہے تھے۔ میکش تھے کہ جام پر جام چڑھا رہے تھے۔ مغبچوں کے رُخساروں کی چمک دمک نے سورج کی روشنی کو ماند کر دیا تھا۔ جام و قدح کی روشنی سے چاندنی شرم کے مارے مُنہ چھپا رہی تھی۔ شیریں حرکات معشوقوں کی باتوں کے شور و غوغا سے میخانہ گونج رہا تھا۔ چنبیلی کے پھول فرش پر بکھر گئے اور معشوقوں کے قہقہوں سے رباب کے تار ٹوٹ گئے۔ اس دل نواز مجمع میں عروس بخت ہزاروں ناز و

انداز سے وسمہ لگائے اور اپنے برگ گل جیسے نازک رُخساروں پر گلاب چیڑے کھڑی تھی۔ یا یہ کہ اس کے رُخساروں پر جو پسینہ تھا وہ ایسا لگتا تھا جیسے گلاب سے مُنہ دھویا ہو۔ میں نے جب عروسِ بخت کو سلام کیا تو اس نے مسکراکر مجھے خطاب کیا کہ اے انگڑائیاں لینے والے مخمور عاشق تُو یہاں اپنے گھر کا گوشۂ عافیت چھوڑ کر کیوں آیا؟ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تیری رائے اور تیرا حوصلہ ناقابلِ اعتماد ہے۔ مجھے اندیشہ ہے کہ تجھے جاگنے والے نصیبے کا وصل نہیں حاصل ہوگا کیوں کہ تیرا بخت سورہا ہے اور تُو بھی اس سے ہم آغوش ہوکر نیند میں بدمست ہے۔ اب اس کے بعد تین شعر قطعہ بند حکمراں کی مدح میں ہیں۔ تمام مدحیہ اشعار عروسِ بخت کی زبانی کہلوانے ہیں۔ مقطع میں ہے کہ اے حافظ میکدہ میں آ، تاکہ تجھے بتاؤں کہ یہاں تمام دُعائیں قبول ہوتی ہیں۔ غرض کہ اس مدحیہ غزل میں مُغبچہ اور حکمراں دونوں معشوق کے رمز ہیں۔ شاعر دونوں کو پسند کرتا ہے۔ باوجود مدح سرائی کے تغزل کے آداب کہیں مجروح نہیں ہوئے۔

حافظ نے شراب و شاہد اور میخانہ و ساقی کے علائم کے ذریعے حکیمانہ اسرار کی پردہ کشائی کی۔ ایک غزل کا مطلع ہے:

سحرگاہاں کہ مخمور شبانہ
گرفتم بادہ باچنگ و چغانہ

اس غزل میں بھی ڈرامائی پس منظر ہے۔ ساقی سے گفتگو کے دوران میں بڑی گہری حکیمانہ باتیں بیان کردی ہیں۔ ابہام و اشتباہ کی آڑ میں فنی ہیئت تراشی اور تغزل کا کمال دکھایا ہے۔ شروع اس طرح کیا ہے کہ صبح سویرے جب رات کا نشہ ٹوٹ رہا تھا، میں نے چنگ و رباب کے ساتھ شراب کا پیالہ اُٹھایا۔ خود پی کر عقل کو آواز دی کہ ذرا ادھر آ! شراب کا زادِ راہ دے کر اسے رخصت کردیا۔ مطلب یہ کہ جب بے خودی طاری ہوگئی تو عقل کو ہستی کے شہر سے خیرباد کہنا ضروری تھا۔ مے فروش معشوق کے عشوہ و ناز نے مجھے آلامِ روزگار سے بے فکر

کر دیا۔ معشوق کی ابرو ایسی تھی جیسے کڑی کمان، اس کے تیر کی تاب کون لا سکتا ہے!
یہ معشوق وہی ہے جو ساقی گری کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ اس نے مجھ سے
کہا تو ملامت کے تیر کا نشانہ ہے۔ تو اپنے معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا چاہتا ہے۔
بھلا یہ کیسے ممکن ہے جب تو اپنی ہستی کو اپنے اور معشوق کے درمیان موجود
خیال کرے! کسی اور پرند پر اپنا جال ڈال، عنقا کا آشیانہ بہت بلند
ہے۔ تیری رسائی وہاں تک ممکن نہیں۔ تو سلطانِ حسن کے وصل کا خواہاں ہے
جو خود اپنے اوپر عاشق ہے۔ تو اگر غور کرے تو ندیم، مطرب اور ساقی سب ایک
ہیں۔ ان کے علاحدہ علاحدہ وجود بہلنے ہیں، اصلیت نہیں۔ اگر تو وحدت
کا احساس اپنے قلب میں پیدا کرنا چاہتا ہے تو آ مجھے شراب کی کشتی دے،
ہم دونوں اس میں بیٹھ کر زندگی کے ناپیدا کنار سمندر کو طے کریں گے۔ حافظ!
ہمارا وجود ایک معمہ ہے۔ جس کی تحقیق فسانہ و افسوں سے زیادہ وقیع نہیں۔

اس غزل میں 'ہمہ اوستی' فلسفے کو حافظ نے اپنے خاص انداز میں
پیش کیا ہے۔ وہ اپنے وجود کو حُسن و زیبائی سے وابستہ کرتا ہے، یہ نہیں
کہتا کہ تمام عالم 'ہمہ اوست' کا گواہ ہے۔ اس کے محبوب ندیم و مطرب و
ساقی ہیں۔ ساقی اور مُغاں تو اس کے مستقل معشوق ہیں۔ یہاں اس نے
ندیم و مطرب کو بھی اپنے محبوبوں کی فہرست میں شامل کر لیا، اس لیے کہ ان سے
بھی بے خودی اور سرشاری کی کیفیت طاری کرنے میں مدد ملتی ہے۔ یہ غزل
کیا باعتبارِ معانی اور کیا باعتبارِ بیان و ہیئت، حافظ کی بلند ترین غزلوں میں ہے۔
اس میں اس نے فکر و جذبے کو بڑی دل آویزی سے ایک دوسرے میں سمویا ہے۔
اس کا اصلی محرک جذب و مستی اور بے خودی کی کیفیت ہے جس سے حافظ کے
عشق کا خمیر ہوا ہے۔ اس غزل کے مطالب اقبال کے خودی کے تصور کے
منافی ہیں۔ خودی یہاں بے خودی میں بالکل جذب ہو گئی ہے:

سحرگاہاں کہ مخمور شبانہ   گرفتم بادہ با چنگ و چغانہ

نہادم عقل را رہ توشہ از می / ز شہر ہستیش کردم روانہ
نگار می فروشم عشوہ‌ای داد / کہ ایمن گشتم از مکر زمانہ
ز ساقی کماں ابرو شنیدم / کہ ای تیر ملامت را نشانہ
نبندی زاں میاں طرفی کمر دار / اگر خود را ببینی در میانہ
برو ایں دام بر مرغ دگر نہ / کہ عنقا را بلند ست آشیانہ
کہ بندد طرف وصل از حسن شاہی / کہ با خود عشق بازد جاودانہ
ندیم و مطرب و ساقی ہمہ اوست / خیال آب و گل در رہ بہانہ
بدہ کشتی می تا خوش برانیم / ازیں دریای ناپیدا کرانہ
وجود ما معماییست حافظ / کہ تحقیقش فسونست و فسانہ

عشق و مستی کا کیف انسانی زبان نہیں بیان کر سکتی۔ بعض اوقات خاموشی سے اس کا بہتر اظہار ہوتا ہے۔ اور کبھی چند لفظوں میں وہ تاثیر آجاتی ہے جو لمبی چوڑی تقریروں میں نہیں آتی:

بیان شوق چہ حاجت کہ سوز آتش دل
تواں شناخت ز سوزی کہ در سخن باشد

دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے:

قلم را آں زباں نبود کہ سر عشق گوید باز
ورای حد تقریر ست شرح آرزومندی

مولانا روم کو بھی زبان سے شکایت ہے کہ وہ مستوں کی دلی کیفیت کو بیان کرنے سے عاجز ہے:

کاش کہ ہستی زبانی داشتی
تا ز مستاں پردہ‌ہا برداشتی

اقبال کے یہاں یہ مضمون اس طرح ادا کیا گیا ہے کہ عشق کی واردات کو زبان بیان نہیں کر سکتی۔ اپنے دل کے اندر غوطہ لگا تو شاید تجھے اس کا تھوڑا

بہت احساس ہوجائے :

نگاہ میرسد از نغمۂ دل افروزی   بمعنی کہ برو جامۂ سخن تنگ است
ہر معنیٔ پیچیدہ در حرف نمی گنجد   یک لحظہ بدل در شو شاید کہ تو دریابی

غرض کہ مولانا روم، حافظ اور اقبال تینوں کو اس بات کا احساس ہے کہ شعری صداقت کا ایک پُراسرار عنصر ایسا ہے جو ماورائے سخن ہے۔

مستی اور بےخودی میں کبھی ایک رمز دوسرے رمز میں اور ایک استعارہ دوسرے استعارے میں منتقل ہوجاتا ہے اور کبھی خواب کی سی کیفیت طاری ہوجاتی ہے جس میں علامتی تخیل کا جادو جگایا جاتا ہے۔ حافظ کی تخیلی فکر شراب و شاہد سے اپنی جمالیاتی اقدار مستعار لیتی ہے۔ شاہد کے معنی ہیں گواہ۔ کس بات کا گواہ؟ مجازی معشوق اس بات کا گواہ ہے کہ اس کے توسط سے قدرت نے جمالِ الٰہی کو ظاہر کیا ہے۔ حافظ اپنی مستی اور بےخودی کے عالم میں صرف انسانی حُسن و جمال کے لیے اپنی آنکھیں کُھلی رکھتا ہے، باقی کائنات کی اس کے نزدیک زیادہ اہمیت نہیں۔ حافظ کو مجازی جمال کی جھلکیاں ہر طرف نظر آتی ہیں۔ انھی جھلکیوں میں حسنِ ازل مستور ہوتا ہے۔ تخیل اور جذبہ اسے حقیقت کی صورت عطا کرتے ہیں۔ اس بےخودی میں اگر محبوب کی خوشبو بادِ صبا نہ پہنچاتی رہے تو عاشق اپنے گریباں کی دھجیاں اُڑا دے اور بادِ صبا اور گل کی اہمیت بس اتنی ہے کہ محبوب کی یاد ان سے تازہ ہوتی ہے۔ تخیل میں محبوب کی زیبائی ایسی بسی ہوئی ہے کہ عالم میں بس وہ ہی وہ نظر آتا ہے :

ہر دم از روی تو نقشی زندم راہ خیال   با کہ گویم کہ دریں پردہ چہا می بینم
نفس نفس اگر از باد نشنوم بویش   زماں زماں چو گل از غم کنم گریباں چاک

بدمستی اور بےخودی کے عالم میں عاشق کو ایسا لگتا ہے جیسے کچھ جل رہا ہو۔ کیا جل رہا ہے؟ کہیں یہ اس کا دل تو نہیں؟ شعر کہتے وقت حافظ کا یہ احساس ہمیں متاثر کرتا ہے۔ گویا ہم اس کے جذبے میں شریک ہوگئے ہیں۔ آگ جذبے

کی گرمی اور توانائی اور شدّت کو ظاہر کرتی ہے۔ حافظ کے فن کی ہیئت اسی توانائی کی دین ہے۔ معانی چاہے کچھ ہوں بیان کی وحدت اور جوشِ اظہار میں رخنہ نہیں پڑتا۔ آگ جذبے کا رمز ہے جو مضمون کو نیچے سے اوپر اُٹھا لے جاتا ہے۔ حافظ کی ہیئت کی بلندی اسی کی رہینِ منت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ازل میں حق تعالا کا حُسن جب جلوہ گر ہوا تو کائنات میں آگ لگ گئی۔ تجلّی کے ساتھ آگ لگنے کا مضمون قُرآن میں آیا ہے۔ جب طُور پر حق تعالا کی تجلّی ہوئی تو وادیِ ایمن جل اٹھی اور حضرت موسیٰؑ تجلّی کی تاب نہ لاسکے۔ صرف انسان کا دل اس کی تاب لاسکتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ حسنِ ازل کے ساتھ عشق بھی پیدا ہوا جس کی تپش نے عالم کو پھونک ڈالا:

در ازل پرتوِ حسنت ز تجلّی دم زد
عشق پیدا شد و آتش بہمہ عالم زد

معمولی زندگی کے مشاغل جب تخلیق کے سوتوں کو خشک کر دیتے ہیں تو حافظ میخانہ کا راستہ لیتا ہے تاکہ وہاں اس کے ذوق اور جذبے کی نشوونما کا سامان فراہم ہو سکے:

خشک شد بیخ طرب راہ خرابات کجاست
تا در آں آب و ہوا نشوو نمای بکنیم

اب دیکھیے جذبے کی شدّت بے خودی کی حالت میں حافظ سے کیا کیا کہلاتی ہے۔ اس کے دل کا شعلہ آسمان تک پہنچتا اور خورشید بن جاتا ہے۔ خورشید کی یہ بالکل نئی توجیہ ہے جو حافظ سے پہلے کسی نے نہیں کی۔ خورشید جو ساری کائنات کے لیے روشنی اور حدّت کا خزانہ ہے، اصل میں عاشق کا دل ہے جو آسمان پر پہنچ کر خورشید کی صورت میں نمودار ہوا:

زیں آتش نہفتہ کہ در سینۂ منست
خورشید شعلہ ایست کہ در آسماں گرفت

کبھی دل کی آگ وجود کے آشیانے کو جلا کر خاکستر کر دیتی ہے۔ آٹھ اشعار کی ایک غزل میں جلنے کا مضمون باندھا ہے اور اس کی ردیف 'بسوخت' رکھی ہے :

سینہ از آتش دل در غم جانانہ بسوخت
آتشی بود دریں خانہ کہ کاشانہ بسوخت

یہ آگ عقل اور زہد دونوں کو بھسم کر ڈالتی ہے۔ اس آگ کی نمائندگی شراب کرتی ہے :

خرقۂ زہد مرا آب خرابات ببرد
خانۂ عقل مرا آتش خم خانہ بسوخت

بعض دفعہ می و خم خانہ کی حاجت نہیں ہوتی۔ جس طرح لالے میں خود بخود داغ پڑ جاتا ہے، اسی طرح میرا جگر بھی اپنے آپ جل اٹھتا ہے۔ جس طرح پیالے میں بعض اوقات خود بخود بال آجاتا ہے، میرے دل میں بھی توبہ کرنے سے دراڑ پڑ گئی :

چوں پیالہ دلم از توبہ کہ کردم بشکست
ہم چو لالہ جگرم بی می و خم خانہ بسوخت

ایک جگہ کہا ہے کہ آگ آگ میں فرق ہے۔ ایک وہ آگ ہے جس کے شعلے پر پروانے کو ہنسی آتی ہے۔ دوسری وہ آگ ہے جو قضا و قدر نے پروانے کے دل میں لگا دی۔ جس طرح خرمن دہقان کی محنت کا حاصل ہے اسی طرح دل وجود کا حاصل ہے۔ بجائے دل کے خرمن کہہ کر شاعر نے بلاغت میں اضافہ کر دیا۔ جس طرح خرمن میں آگ لگنے سے شعلے فضا میں بلند ہوتے ہیں، دل میں جو خون کی بوند ہے آگ لگنے سے شعلے اتنے بلند نہ ہوتے، اس لیے اسے خرمن پروانہ کہا۔ اس سے مراد دل ہی ہے۔ مقابلے کی صنعت میں کیسی سادگی اور پرکاری سے حکیمانہ رمز کو سمو دیا اور عشق کی مستی کو ثابت کر دیا جو جان پر کھیلنے میں لطف حاصل کرتی ہے :

آتش آن نیست کہ بر شعلۂ او خندد شمع
آتش آنست کہ در خرمن پروانہ زدند

حافظ کی بعض صوفیانہ تشریحوں میں پیر مغاں سے رسولِ اکرمؐ مراد لی گئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں یہ تعبیر و توجیہ قرین قیاس ہے جیسا کہ حافظ کی مختلف غزلوں میں اشارہ ہے۔ حافظ کے متعلق معلومات کا سب سے قدیم ماخذ سید اشرف جہانگیر سمنانی چشتی کے ملفوظات ہیں جنھیں ان کے مرید خاص شیخ نظام یمنی نے ان کی زندگی ہی میں مرتب کیا تھا۔ وہ یہ ملفوظات اپنے شیخ کو سناتے رہے اور ان پر مہر تصدیق لگواتے رہے۔ اس لیے یہ ماخذ نہ صرف یہ کہ قدیم ترین ہے بلکہ تاریخی اعتبار سے سب سے زیادہ اعتماد کے قابل ہے۔ سید اشرف جہانگیر سمنانی حافظ سے شیراز میں ملے۔ وہ خود اویسی مسلک کے صوفی تھے۔ اویسی صوفیا کسی پیر سے بیعت نہیں ہوتے بلکہ براہِ راست آنحضرت صلعم سے روحانی فیض حاصل کرتے ہیں۔ صوفیا کا یہ سلسلہ حضرت اویس قرنی کے توسط سے حضرت علی کرم اللہ وجہہ تک پہنچتا ہے۔ حضرت اویس قرنی کو اپنی ضعیف والدہ کی علالت کی وجہ سے آنحضرت صلعم کی خدمتِ اقدس میں حاضر ہونے کا موقع نہ مل سکا۔ وہ رسولِ اکرمؐ کے نادیدہ عاشق تھے۔ آپ کے والہانہ عشق کے چرچے مدینہ تک میں ہو رہے تھے۔ چنانچہ رسولِ اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا تھا:

انی اشم رایحۃ الرحمٰن من جانب الیمن۔ "(مجھے یمن کی طرف سے نفسِ الٰہی کی خوشبو آتی ہے۔")

یہ خوشبو حضرت اویس قرنی کے متعلق خوش خبری تھی۔ عشقِ رسولؐ نے آپ کی ذات میں نفسِ رحمٰن کی خوشبو پیدا کر دی تھی۔ محبت کی خوشبو حساس طبائع کو محسوس ہوتی ہے۔ آنحضرت صلعم نے یہ بھی فرمایا تھا کہ حضرت اویس کی دعا ہمیشہ مقبول ہوگی۔ آنحضرت صلعم کے وصال کے بعد اویس قرنی کے چرچے برابر مدینہ میں ہوتے رہے۔

چنانچہ حضرت عمرؓ اور حضرت علیؓ آپ سے ملنے کے مشتاق تھے۔ حضرت عمرؓ کی خلافت کے زمانے میں جب آپ کو معلوم ہوا کہ اویس حج کی غرض سے مکّہ مکرمہ آئے ہوئے ہیں تو حضرت علیؓ کو ساتھ لے کر ان کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے۔ بالآخر ان سے مُلاقات ہوگئی۔ حضرت اویس جنگ صفین میں حضرت علیؓ کی طرف سے لڑتے ہوئے شہید ہوئے۔ جس طرح حضرت اویس نے براہِ راست رسولِ اکرمؐ سے اپنے والہانہ عشق کی بدولت فیض حاصل کیا، اسی طرح اویسی مسلک کے صوفیا بھی کسی پیرِ طریقت کے ہاتھ پر بیعت نہیں کرتے بلکہ براہِ راست عشقِ رسولؐ سے فیض یاب ہوتے ہیں۔ سید اشرفؔ جہانگیر سمنانی کی حافظ کے ساتھ بڑی بے تکلّفانہ مُلاقاتیں رہیں۔ چنانچہ وہ حافظ کے جذب سے بہت متاثر ہوئے اور بار بار بڑی محبّت اور خلوص سے "بیچار مجذوب شیرازی" کا ذکر کرتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ حافظ کے اس شعر سے ثابت ہے کہ وہ بھی انھیں کی طرح اویسی مسلک کے ماننے والے تھے۔ اس شعر میں حافظ نے رسولِ اکرمؐ کی روحِ اقدس سے اپنی نسبت ظاہر کی ہے :

حافظ از معتقدانست گرامی دارش
زانکہ بخشایش بس روحِ مکرّم با اوست

سیّد اشرف جہانگیر سمنانی نے اپنے مریدِ خاص شیخ نظامؔ یمنی کو کہا کہ :

" چوں بہم رسیدیم صحبت درمیان او بسیار محرمانہ واقع شد۔ مدّتی بہم دیگر در شیراز بودیم۔ ہر چند کہ مجذوبان روزگار و محبوبان کردگار را دیدہ بودیم اما مشربِ وی بسیار عالی یافتیم۔ "

جس زمانے میں ان کی مُلاقات ہوئی، حافظ کے اشعار قبولِ عام حاصل کر چکے تھے اور 'لسان الغیب' کہے جانے لگے تھے۔

بعض ایرانی نقّادوں نے لکھا ہے کہ حافظ کا تعلق ملامتیہ فرقے سے تھا۔ اویسی سلسلے کے صوفیا، ملامتیہ نہیں ہو سکتے۔ حافظ کے بعض اشعار سے بھی ثابت ہوتا ہے

کہ وہ اویسی مسلک کے ماننے والے تھے جو عاشقانہ اور قلندرانہ مسلک ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

تا ابد معمور باد این خانہ کز خاک درش
ہر نفس با بوی رحمن میوزد باد یمن

اس شعر میں آنحضرت صلعم کی مذکورہ بالا حدیث کی طرف صاف اشارہ ہے۔ اسی طرح مندرجہ ذیل شعر میں بھی اشارہ ہے کہ جس طرح حضرت اویس نے عشقِ رسولؐ سے بلند مراتب حاصل کیے، اسی طرح پتھر اور کیچڑ بھی کسی کی نظرِ کیمیا اثر سے لعل و عقیق بن سکتے ہیں۔ دونوں اشعار میں بادِ یمن کا ذکر ہے جو حدیث نبوی پر مبنی ہے:[1]

سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق
ہر کہ قدر نفس باد یمانی دانست

مولانا رومؔ نے بھی اپنی مثنوی میں اس حدیثِ نبوی کا ذکر کیا ہے اور یہ مضمون باندھا ہے کہ آنحضرت صلعم کو یمن کی طرف سے حق تعالا کی خوشبو آئی۔ دراصل ذاتِ خداوندی کی خوشبو حضرت اویسؔ میں سما گئی تھی، کیوں کہ انھیں خدا اور رسولؐ سے والہانہ عشق تھا۔ حضرت اویسؔ کی خوشبو عشق و محبّت کی خوشبو تھی، بالکل اسی طرح جیسے ویسؔ کی جان سے رامینؔ کی خوشبو آتی تھی۔ مجنوں اور لیلیٰ اور وامقؔ اور عذراؔ کی طرح رامین اور ویسؔ بھی مشہور عاشق و معشوق ہیں۔ عشق و محبّت نے اویسؔ کو جو زمینی تھے، آسمانی بنا دیا تھا۔ بادِ یمن کی خوشبو نے آنحضرتؐ پر طرب و انبساط کی کیفیت طاری کر دی تھی:

[1] حافظؔ کے اویسی مسلک کا پیرو ہونے کی نسبت "لطایفِ اشرفی" اور "مکتوبات سید اشرف جہانگیر سمنانی" دونوں میں ذکر موجود ہے۔ (لطایف اشرفی، شایع کردہ نصرت المطابع، دہلی ۱۲۹۸ ہجری مطابق ۱۸۸۰ء؛ مکتوبات سید اشرف جہانگیر سمنانی، مرتبہ عبدالرزاق، قلمی نسخہ، شعبۂ تاریخ، مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ۔)

تا پیمبر گفت بر دست صبا   از یمن می آیدم بوی خدا
بوی رامین میرسد از جانِ ویس   بوی یزداں میرسد ہم از اویس
از اویس واز قرن بوئی عجب   مصطفیٰ را مست کرد و پُر طرب
چوں اویس از خویش فانی گشتہ بود   آں زمینی آسمانی گشتہ بود

مولانا رومؔ نے ایک جگہ کہا ہے کہ چونکہ میرا محبوب آہوے ختن کے مثل ہے جبھی تو میرے آہ و نالہ میں مُشک کی خوشبو آتی ہے :

ز آہ و نالۂ من بوی مشک می آید
یقیں تو آہوی نافی سمن چریدستی

حافظؔ کے یہاں بھی یہ مضمون ہے :

اگر ز خون دلم بوی شوق می آید
عجب مدار کہ ہمدردِ نافۂ ختنم

حافظؔ کے اِس شعر سے ظاہر ہے کہ وہ کسی پیر کے ہاتھ پر بیعت نہیں تھا۔ ایک مقطع میں شیخ جامؔ کو خطاب کیا ہے کہ اے صبا میرے سلام کے بعد ان سے کہہ دے کہ مجھے کسی کی مریدی کی ضرورت نہیں اس لیے کہ میں اویسی ہوں۔ میں جامِ جم یعنی اپنے دل کا مُرید ہوں۔ شیخ جام سے کسی بزرگ کی طرف اشارہ ہے جو خراسان میں جم کے رہنے والے تھے اور جنھوں نے غالباً حافظؔ سے کہا تھا کہ کسی کے ہاتھ پر بیعت ہوجاؤ۔ انھیں جواب دیا ہے کہ مجھے اپنے دل کا فیض کافی ہے :

حافظؔ مرید جامِ جم است اے صبا بر
وز بندہ بندگی برساں شیخ جام را

عشقِ رسولؐ کی نسبت حافظؔ کے کلام میں جابجا اشارے ہیں۔ اس کا طرزِ نگارش ہمیشہ ابہام اور اشتباہ کا پہلو لیے ہوتا ہے، اس باب میں بھی یہی اسلوبِ بیان اختیار کیا ہے۔ مثلاً یہ پوری غزل عشقِ رسولؐ کا ترانہ معلوم ہوتی ہے جس میں کہا ہے :

گرچہ شیریں دہناں بادشہانند ولی
آں سلیمان زمان ست کہ خاتم با اوست

یعنی اگرچہ حسین دُنیا کے بادشاہ ہیں لیکن وہ سلیمانِ زماں ہے جس کے پاس خاتم ہے۔ حضرت سلیمان کے پاس جو انگوٹھی تھی وہ انھیں حکمرانی کے راز بتلاتی تھی۔ حافظ کہتا ہے کہ میرے ممدوح کے پاس بھی خاتم ہے جس سے یہ مُراد ہے کہ آنحضرتؐ کے کاندھے پہ مہرِ نبوت تھی۔ پھر اس کے علاوہ وہ خاتم الانبیا ہیں۔ آپ کی تعلیم و تلقین کے لیے قرآن مجید میں "اَکْمَلْتُ لَکُمْ دِیْنَکُمْ" کہا گیا گویا کہ آپ نے تمام دُنیا کی تعلیم بدرجۂ کمال پیش فرمائی اور اس پر استناد کی مہر لگا دی۔

یہ غزل بھی نعتیہ انداز میں ہے جس کے دو اشعار یہ ہیں:

آں پیک نامور کہ رسید از دیار دوست — آورد حرزِ جاں ز خطِ مشکبار دوست
خوش میدہد نشانِ جلال و جمالِ یار — خوش میکند حکایتِ عز و وقار دوست

اسی ردیف میں دوسری غزل میں بھی اسی قسم کا مضمون ہے:

مرحبا ای پیک مشتاقاں بدہ پیغام دوست — تا کنم جاں از سرِ رغبت فدای نام دوست
حافظ اندر درد او میسوز و بی درماں بساز — زانکہ درمانی ندارد دردِ بی آرام دوست

بعض کا خیال ہے کہ اس شعر میں بھی آنحضرتؐ کی طرف اشارہ ہے۔ حافظ نے متعدد جگہ اپنے وردِ صبحگاہی کا ذکر کیا ہے۔ اس جگہ پیرِ مغاں رسولِ اکرمؐ کو کہا ہے اور دُعاے پیرِ مغاں سے درود مراد ہے:

منم کہ گوشۂ میخانہ خانقاہ منست
دعای پیرِ مغاں وردِ صبحگاہ منست

اس شعر میں بھی پیر سے مُراد آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے سوا کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا:

پیرِ ما گفت خطا بر قلمِ صنع نرفت
آفریں بر نظرِ پاک خطاپوشش باد

اس جگہ دو قرآنی آیتوں کی طرف اشارہ ہے: صُنْعَ اللّٰہِ الَّذِیْٓ اَتْقَنَ کُلَّ شَیْءٍ اور مَا تَرٰی فِیْ خَلْقِ الرَّحْمٰنِ مِنْ تَفٰوُتٍ یہ قرآنی تعلیم آنحضرتؐ کے توسط سے دُنیا میں پہنچی، اس لیے سوائے آپ کی ذاتِ بابرکات کے کسی دوسرے کی طرف اس شعر میں اشارہ نہیں ہوسکتا۔ پھر آپ کی خطاپوشی میں آپ کے رَحْمَةً لِّلْعٰلَمِیْن ہونے کی طرف اشارہ ہے جو قرآن مجید میں مذکور ہے۔ آپ صرف مسلمانوں کے لیے نہیں بلکہ سارے عالم کے لیے رحمت ہیں، بالکل اسی طرح جیسے قرآن نے ذاتِ باری کو ربُّ العالمین کہا یعنی ساری عالمِ انسانیت کا نشو و ارتقا عمل میں لانے والا۔ اس کی ربوبیت کسی ایک گروہ سے مخصوص نہیں بلکہ پوری کائنات اس سے فیض یاب ہے۔ جو جتنا زیادہ مستحق ہے وہ اتنا ہی زیادہ اس فیض میں حصہ دار ہے۔

حافظ کے نزدیک عشق اور سرمستی ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔ عشق کو بےخودی درکار ہے جس کے اظہار کے لیے اس نے شراب کے لوازمات کو استعمال کیا ہے۔ میکدہ، میخانہ، خرابات، مغبچہ، مغ، پیرِ مغاں، ساقی، میفروش، بادہ خوار، سبو، ساغر اور خم، عشق کی مستی اور بےخودی کے رموز و علائم ہیں۔ پیرِ مغاں اور پیرِ خرابات کی نسبت بعض ایرانی نقادوں کا خیال ہے کہ حافظ کے پیشِ نظر قبل اسلام کی قدیم ایرانی تاریخ کا مُغاں تھا۔ پیرِ مغاں سے حافظ کی مراد وہ اربابِ کشف بھی ہوسکتے ہیں جو اس کے زمانے میں تھے اور جن سے اس نے روحانی فیض حاصل کیا تھا۔ جس طرح لفظ 'ساقی' اس نے محبوب کے لیے استعمال کیا ہے، اسی طرح پیرِ مغاں اور پیرِ خرابات سے اس کی مُراد محبوب ہے۔ ساقی کی طرح ان لفظوں سے بھی اُس کی ذات مراد ہے جس سے عشق کی سرمستی کا سامان بہم پہنچتا ہے یعنی اس کا محبوب۔ ایرانی نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ حافظ کی جوانی مجازی عشق میں گزری لیکن ادھیڑ عمر یا بڑھاپے میں وہ حقیقت کی طرف متوجہ ہوا۔ میرے خیال میں یہ ایک بڑی پیچیدہ اور پُراسرار کیفیت کو سادہ بنانے کی کوشش ہے۔ حافظ کا جذبہ اور تخیل ہمیشہ جوان

ہے۔ ان پر کبھی بڑھاپا طاری نہیں ہوا۔ حافظ کے کلام کی نہ تو جوانی اور بڑھاپے کی زمانی تقسیم ممکن ہے اور نہ اسے حقیقت اور مجاز کے مصنوعی خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اسکی ایک ہی غزل میں ایک شعر میں اس کا لہجہ ہمارے ذہن کو مجاز کی طرف اور دوسرے شعر میں معرفت کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ دراصل حافظ کے یہاں مجاز و حقیقت کا ملا جلا رنگ شروع جوانی سے لے کر آخر تک برقرار رہا۔ بعض جگہ وہ کہتا ہے کہ بڑھاپے میں مجازی عشق اور رندی، جس کے لیے اس نے میخانے اور اس کے لوازمات کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا ہے، انسان کو ترک کر دینی چاہیے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ بڑھاپے میں جوانی کا معشوق خواب میں آیا اور اس نے میرے حوصلوں اور اُمنگوں کو جوان کر دیا۔ محبوب سے دریافت کرتا ہے کہ جوان تو تیرے لب لعل سے لذّت اندوز ہوگا لیکن میں تو اب بوڑھا ہو گیا ہوں، بھلا مجھے اس سے کیا ملے گا؟ محبوب کی حاضر جوابی ملاحظہ ہو کہ وہ فوراً بولا کہ میرے ہونٹوں کی تاثیر سے بوڑھے جوان ہو جاتے ہیں۔ بڑھاپے کی خستگی اور ناتوانی میں بھی معشوق کی یاد سے اس کی جوانی عود کر آتی ہے:

ہر چند پیر و خستہ دل و ناتواں شدم
ہر گہ کہ یاد روی تو کردم جواں شدم

غرض کہ مجاز کا رنگ صرف اس کی جوانی تک محدود نہیں۔ وہ بڑھاپے میں بھی حسن کا ویسا ہی شیدائی رہا جیسا کہ جوانی میں تھا۔ دراصل حافظ کے جذبہ و تخیل نے مجاز و حقیقت کے مصنوعی فرق و امتیاز کو کبھی قبول نہیں کیا۔ اس کے جذب دروں میں دونوں ہمیشہ مخلوط و مربوط رہے۔ اس کی سرمستی اور بے خودی نے دونوں کو پُراسرار طور پر ایسا ہم آمیز کیا کہ انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کرنا ناممکن ہے۔ سوائے اس کے کہ اس کے لب و لہجہ سے کچھ تھوڑا بہت پتا چل جائے کہ اس کی مُراد کسی خاص لمحے میں مجاز ہے یا معرفت و حقیقت۔ یہ دونوں کیفیتیں اس کے دل و دماغ میں ملی جلی رہیں۔ وہ دیدہ و دانستہ انھیں جدا نہیں کرتا

چاہتا تھا۔ سید اشرف جہانگیر سمنانی کے ملفوظات میں ہمیں اس کے متعلق جو معلومات ملتی ہیں وہ سب سے قدیم ماخذ پر مبنی ہیں جو ہمارے پاس موجود ہے۔ ان ملفوظات سے بھی ظاہر ہے کہ حافظ خدا رسیدہ بزرگ تھے۔ وہ اویسی تھے جو کسی کے ہاتھ پر بیعت نہیں کرتے۔ بعد میں جامی نے بھی "نفحات الانس" میں اس بیان کی تائید کی ہے کہ حافظ کا کوئی پیرِ طریقت نہ تھا۔ اس لیے پیرِ مغاں اور پیرِ خرابات سے حافظ کا پیر و مرشد مراد لینا صحیح نہیں۔ چونکہ پیرِ مغاں اور پیرِ خرابات سے بے خودی اور مستی پیدا ہونے میں مدد ملتی ہے، اس لیے وہ اسے عزیز ہیں۔ وہ ان کا اسی انداز میں ذکر کرتا ہے جیسے اپنے معشوق کا۔ اس کے نزدیک عشق اور مستی ایک دوسرے سے وابستہ ہیں جیسے مجاز اور حقیقت ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ حافظ بس اسی وحدت اور توحید کا قائل ہے۔ وہ حق تعالا کو اپنی گردن کی رگ سے زیادہ قریب محسوس کرتا ہے جو اسلامی تصوّف و احسان کا اصول ہے۔ دوسرے شعرائے متصوّفین کی طرح اس نے ذاتِ باری اور اپنی ذات میں مکمل وحدت کبھی محسوس نہیں کی اور نہ حق تعالا کی تنزیہی شان میں خلل پیدا ہونے دیا۔ وہ اس کا معبود بھی ہے اور محبوب بھی۔

میرے خیال میں حافظ اپنے تجربے کی وحدت کا تو قائل ہے لیکن وحدت وجود کی تائید میں اس کے کلام میں ہمیں قطعی ثبوت نہیں ملتا۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ حق تعالا اور کائنات کے دوسرے مظاہر ایک ہیں۔ وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ حسن و جمال جہاں کہیں بھی ہے وہ حق تعالا کا پرتو ہے بلکہ وہ خود اس میں موجود ہے۔ کائنات میں حُسن بھی ہے اور بدنمائی اور بدہیئتی بھی۔ اس نے یہ نہیں کہا کہ ان میں بھی حق تعالا کا جلوہ نظر آتا ہے۔ وہ اللہ جمیل و یحبّ الجمال کے اصول کو مانتا تھا۔ اس کے نزدیک کائنات کی اصلی حقیقت حُسن و جمال ہے جس میں ذاتِ باری جلوہ فگن ہے۔ اس طرح حافظ کے فن کا تعلق تصوّف اور مذہب و عقیدت سے قائم ہو جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اسی وجہ سے اس کے ہم عصر

اس کی فنی تخلیق کو کرامات خیال کرتے تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ فنی حسن و ہیئت کی تخلیق پُراسرار اور ماورائی ہے۔ اس کی تعقلی توجیہ صرف لسانیات کے اصول سے ناکافی اور بعض اوقات گمراہ کن ہے۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ حافظ کی فنی تخلیق کی ہئیت کی کوئی پیروی اور تقلید نہ کرسکا، نہ اس کے ہم عصروں میں اور نہ اس کے بعد! حالانکہ فارسی زبان وہی تھی، معاشرتی ماحول بھی کم و بیش یکساں تھا، بایں ہمہ حافظ کا پیرایۂ بیان اسی کی ذات تک محدود رہا۔ درحقیقت حافظ کی فنی تخلیق میں جو پردۂ راز اور پُراسراریت ہے اس کی مثال کسی دوسرے فارسی زبان کے شاعر میں نہیں ملتی اور نہ اُردو کے کسی شاعر میں۔ حافظ کا تخلیقی تجربہ راز ہے جو اس کی روح میں متعین تھا جسے اس نے لفظی ہیئت سے آراستہ کیا۔ اس کے یہاں جس جذبے کا اظہار ہے اس کی نوعیت وہی ہے جو مذہبی تجربے کی ہوتی ہے۔ اس کے یہاں تصوّف اور فن ایک ہی مقصد تک پہنچنے کے ذرائع ہیں۔ خیال اور احساس کی یہی وحدت، مجاز اور حقیقت کی وحدت میں جلوہ گر ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ حافظ کا فن روحانی ہے تو دُرست ہوگا۔ دراصل دُنیا کے اکثر فن کاروں نے اپنی تخلیق کی روحانی اور ماورائی خصوصیت کو مانا ہے۔

گوئٹے جو حافظ کا بڑا مدّاح تھا اور جس نے اپنا 'مغربی دیوان' اسی کے نام معنون کیا تھا، کوئی مذہبی آدمی نہ تھا۔ بایں ہمہ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ محبت کی طرح فنی تخلیق بھی روحانی عمل ہے۔ فنی اور روحانی تجربے میں انسان کی رسائی جن پُراسرار بلندیوں تک ہوجاتی ہے، وہاں تک علم و حکمت نہیں پہنچتے۔ حافظ کی شخصیت اور فن میں اس کی مجذوبیت کی وحدت تھی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے اندرونی تجربے میں زمان و مکاں کی حدبندیوں سے ماورا اور آزاد تھا۔ اس کے نزدیک عشق کی بندگی میں انسان کو دونوں عالم سے آزادی حاصل ہوجاتی ہے۔ اس کی شخصیت اور فن دونوں میں جذب

اور آزادی جس طرح نمایاں ہوئیں، اس کی مثال نہیں :

فاش میگویم و از گفتۂ خود دلشادم
بندۂ عشقم و از ہر دو جہاں آزادم

اگرچہ اس کا کلام مے ومطرب کے ذکر سے بھرا پڑا ہے لیکن حقیقت میں وہ ان سے بھی آزاد ہے۔ اس کی ہر بات میں ابہام اور اشتباہ کا پہلو ہے۔ جس طرح اس کی عشق بازی کے متعلق کہنا مشکل ہے کہ اس کا معشوق گوشت پوست کا انسانی معشوق ہے یا حق تعالا ہے، اسی طرح یہ کہنا دشوار ہے کہ اس کی شراب فشردۂ انگور ہے یا شرابِ معرفت۔ میرا خیال ہے کہ اس کا عشق بیک وقت انسانی بھی ہے اور الوہی بھی۔ اسی طرح اس کی شراب بھی دونوں عالموں سے تعلق رکھتی ہے۔ جب وہ کہتا ہے کہ میں لالے کے قدح سے خیالی شراب پیتا ہوں اور میری مدہوشی مطرب و مے کی محتاج نہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم اس کی بات پر یقین نہ کریں :

میکشم از قدح لالہ شرابی موہوم
چشم بد دور کہ بی مطرب و می مدہوشم

حافظ کے اشعار سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے جو کچھ کہا اپنے میں ڈوب کر کہا۔ باوجود مجذوبیت اور آزادہ روی کے اس کے کلام کا حسنِ ادا جاذبِ قلب و نظر ہے۔ اس میں کہیں کوئی کور کسر نہیں۔ ہر لفظ اور ہر جملہ الہامی معلوم ہوتا ہے۔ ترکیبوں اور بندشوں کی موزونیت اور برجستگی ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ عبارت میں نہ کہیں جھول ہے، نہ ڈھیلا ڈھالا پن، جیسا کہ مولانا رومؔ کی مثنوی اور غزلیات میں نظر آتا ہے۔ مقدمۂ جامع دیوان حافظ سے معلوم ہوتا ہے کہ حافظ کا اپنی طرف سے بے پروائی کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنا زیادہ وقت عربی دوانین، معانی و بیان کی کتب اور تفسیروں کے مطالعے میں صرف کرتا تھا اور خود اپنے کلام کو جمع کرنے کی طرف اس نے توجہ نہیں کی، جیسے اس کی کوئی اہمیت ہی نہ ہو۔ حالانکہ متعدد جگہ اپنے لطفِ سخن کی طرف اشارہ کیا ہے۔

حافظ کی زندگی میں جیسے اور بہت سے راز ہیں جن پر پردہ پڑا ہوا ہے، اس کا پتا چلانا بھی دشوار ہے کہ آیا واقعی اسے اپنے کلام کی اہمیت کا احساس تھا یا نہیں؟ دوسرا راز یہ ہے کہ مجذوبیت اور آزادہ روی کے باوجود حافظ کے کلام میں حسنِ ہیئت کیسے پیدا ہوگیا؟ ہیئت و اسلوب بڑی ریاضت اور یکسوئی چاہتا ہے۔ اگر حافظ کی طبیعت لاأبالی تھی تو اس نے فنی تخلیق کی ریاضت کس طرح انجام دی؟ اس کے لیے غیر معمولی انہماک، باضابطگی اور مسلسل محنت درکار ہے۔ نابغۂ ادب (جی نیس) بھی اس کے بغیر اعلا درجے کی ہیئت اپنی فنی تخلیق میں نہیں پیدا کر سکتا۔ حافظ کا ہر مصرع ڈھلا ہوا اور حسنِ ادا میں سمویا ہوا ہے۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ باوجود خارجی مجذوبیت کے اندرونی طور پر اس کے دل کی وادیوں میں نغمے گونجتے رہتے تھے۔ اس کی ریاضت اندرونی تھی۔ غالباً اس کا حافظہ غیر معمولی تھا۔ جو نغمے اس کے دل میں اُبھرتے انھیں وہ دوسروں کو سُنا دیتا تھا اور وہ انھیں قلمبند کر لیتے تھے۔ اس کے معتقدوں میں دربار والے، بازار والے اور میخانے والے سبھی شامل تھے۔ اس کے کلام کے متن میں جیسا اختلاف پایا جاتا ہے، ویسا شاید کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں، اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس کے سامعین میں ہر طبقے اور ہر درجے کے لوگ تھے۔ وہ خود اپنے کلام کو ضبطِ تحریر میں نہیں لاتا تھا، دوسرے لکھ لیا کرتے تھے۔ اس کے معتقدین نے اس کی وفات کے بعد اس کے کلام کو مختلف لوگوں سے حاصل کر کے پہلی مرتبہ یکجا کر کے مرتب کیا۔ غرض کہ حافظ کی ساری زندگی، چاہے وہ شخصی ہو یا فنی، سربستہ راز ہے۔ سیّد اشرف جہانگیر سمنانی کے بیان سے اس راز سے تھوڑا بہت پردہ اُٹھتا ہے۔ لیکن پورے طور پر نہیں۔ یہ سب اسباب مل کر حافظ کے کلام کی طلسماتی کیفیت کو اس کے سامعین پر طاری کر دیتے ہیں۔ چھ سو سال گزرنے پر بھی اس کیفیت میں کمی نہیں آئی۔

سعدی کے کلام کی روانی، سادگی اور فصاحت ہمیں متاثر کرتی ہے۔ لیکن

ہم اس کی غزلیات کو حافظ کے کلام کی طرح الہامی نہیں کہہ سکتے۔ سعدی کے یہاں حافظ کی سی تاثیر نہیں۔ فصاحت دل کے دریچوں کو نہیں کھولتی، افہام و تفہیم کا راستہ صاف کرتی ہے۔ اس کے برعکس حافظ کی جذب نگاری دل میں اترتی ہے۔ ان دونوں استادوں میں یہ بڑا بنیادی فرق ہے۔ سعدی کا ہم انتخاب چاہتے ہیں، حافظ کا انتخاب نہیں کیا جاسکتا۔ اس نے کبھی انتخاب نہیں کیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا پورا کلام انتخاب ہے۔ میرے خیال میں اس کے یہاں کوئی چیز ایسی نہیں جسے انتخاب میں چھوڑا جاسکے۔ اس کے اسلوب کی کوئی تقلید نہ کرسکا، ہاں بہت سوں نے اس سے فیض حاصل کیا۔ آخر وہ کیا چیز ہے جو حافظ کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ حافظ کے اسلوب بیان میں جذبہ و تخیل کی جو پُراسراریت ہے وہ کسی دوسرے کے یہاں موجود نہیں۔ عربی اور فارسی شاعری میں رمزیت موجود تھی جس سے حافظ نے استفادہ کیا۔ سنائی، عطار، مولانا روم، عراقی اور سعدی کے یہاں فارسی میں اور ابن العربی کے یہاں عربی میں اس کی مثالیں موجود ہیں۔

ہم میں سے اکثر فارسی زبان کے استادوں کی رمزیت سے تھوڑے بہت واقف ہیں لیکن ایسے کم لوگ ہیں جنھیں اس کا علم ہو کہ ابن العربی جس نے تصوف اور روحانیت پر 'فصوص الحکم' اور 'الفتوحات المکیہ' جیسی معرکہ آرا تصانیف لکھیں، عاشقانہ شاعری کا رسیا تھا۔ اس نے اپنی معشوقہ نظام کی یاد میں غزلیں لکھیں جنھیں 'ترجمان الاشواق' کے نام سے مرتب کیا۔ ان کا لب و لہجہ مجازی چغلی کھاتا ہے بلکہ بعض جگہ مجاز اور ہوس میں فرق و امتیاز دشوار ہوگیا ہے۔ ان غزلوں پر علما اور فقہا نے سخت اعتراضات کیے۔ چنانچہ اسے ان کی صوفیانہ تاویل و توجیہہ کرنی پڑی اور اپنے مجازی مطالب کو تصوف کی اصطلاحوں کے پردے میں ڈھانکنا پڑا۔ اس نے ان غزلوں کی وضاحت میں جو کچھ لکھا وہ خود ان غزلوں سے کئی گنا زیادہ ہے۔ بایں ہمہ وہ اعتراض کرنے والوں کا منہ

بند نہ کر سکا۔ ابن العربی نے عربی زبان میں مجاز و حقیقت کے ابہام و اشتباہ کو باقی رکھنے کے لیے وہی کیا جو فارسی میں اس کے ہم عصر اور اس سے قبل کے شعرائے متصوّفین کر چکے تھے۔ حافظ نے اس پورے فنی اور تہذیبی ورثے سے استفادہ کیا اور جو روایات اسے پہنچی تھیں اُن میں مزید اضافہ کیا۔ حافظ نے تغزّل، تعشّق اور تصوّف کو جس طرح شیر و شکر کیا اس کی مثال کسی کے یہاں نہیں ملتی۔

حافظ کے کلام میں شاعرانہ اور صوفیانہ تجربے ایک دوسرے میں حل ہو گئے ہیں۔ ان دونوں تجربوں کی رمزیت اور پُراسراریت اس کے جذبہ و تخیل کا جز بن کر رنگ و آہنگ میں نمایاں ہوئیں۔ اربابِ معرفت کا قصہ رمز و ایما ہی کے ذریعے بیان کرنا ممکن ہے تاکہ اس کی پُراسراریت مجروح نہ ہو:

جاں پرورست قصۂ اربابِ معرفت
رمزی برو بپرس حدیثی بیا بگو

حافظ نے جو ڈرامائی تصویرکشی "گفتم" اور "گفتا" والی مکالماتی غزلوں میں کی یا مجاز و حقیقت کو ابہام و اشتباہ کے لباس میں ملبوس کر کے پیش کیا یا زندگی بسر کرنے کا جو قرینہ بتلایا، یہ سب باتیں اس نے بڑی بلاغت سے بیان کی ہیں۔ لوگ کہتے ہیں کہ مے نوشی میں اسے غلو تھا۔ جس طرح اس کے عشق میں توازن تھا اسی طرح اس کی بے خودی حدود کے اندر تھی۔ اس نے کسی معاملے میں بھی توازن اور اعتدال کا دامن اپنے ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ اسے صوفی کی بے اعتدالی سے شکایت ہے کہ جب وہ پینے پر آتا ہے تو پھر رُکنے کا نام نہیں لیتا۔ سبو پر سبو چڑھائے چلا جاتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ اگر صوفی اعتدال کے اصول پر عمل نہیں کر سکتا تو خدا کرے شراب پینے کا خیال ہی اس کے دل سے نکل جائے کیوں کہ اس کام میں جو ظرف اور سلیقہ درکار ہے وہ اس سے محروم ہے۔ سبو چھونے سے پہلے اسے اپنے میں ظرف پیدا کرنا چاہیے اور میخانے کے آداب سیکھنے چاہییں:

صوفی ار بادہ باندازہ خورد نوشش باد
ورنہ اندیشۂ ایں کار فراموشش باد

پھر صوفی ہی پر موقوف نہیں خود اپنے اوپر بھی کھلے دل سے چوٹ کی ہے۔ کہتا ہے کہ شاید ساقی نے حافظ کو جو روزانہ کا حصہ رسد مقرر تھا، اس سے زیادہ پلادی۔ جبھی تو مولوی صاحب کی دستار کا طرّہ زمین پر گر کر ہوا میں بکھر گیا۔ اپنے آپ کو مولوی کہہ کر خود پر بڑا تیکھا طنز کیا ہے۔ حافظ ہونے پر تو اسے فخر ہے لیکن اپنے کو مولوی کہا تو طنز کے طور پر کہا۔ مولوی کی شراب نوشی کی تصویر کشی لاجواب ہے:

ساقی مگر وظیفۂ حافظ زیادہ داد
کاشفتہ گشت طرّۂ دستار مولوی

مولانا روم نے بھی مستی کے عالم میں رقص کرنے کی تصویر کشی کی ہے۔ مولانا فرماتے ہیں کہ روحانی لطف و انبساط کا سب سے اونچا مقام یہ ہے کہ میرے ایک ہاتھ میں جام بادہ ہو اور دوسرے میں زلفِ یار اور میں اس حالت میں رقص کروں۔ ظاہر ہے کہ ان کے رقص کے ساتھ جامِ بادہ اور زلفِ یار بھی رقصاں ہوں گے۔ یہ مکمل مستی اور بےخودی ہے:

یک دست جامِ بادہ ویک دست زلفِ یار
رقصی چنیں میانۂ میدانم آرزوست

مستی کے متعلق مولانا کا انتہائی داخلی احساس انھی کے لیے مخصوص ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ جس طرح ہمارا خارجی قالب ہماری انا کا آفریدہ ہے، اسی طرح شراب کی مستی اور اس کا نشہ بھی ہماری بےخودی کی دین ہے۔ اگر ہماری مستی اور سرشاری نہ ہوتی تو شراب میں نشہ بھی نہ ہوتا۔ مولانا کی اس داخلیت میں اقبال کے فلسفۂ خودی کا رنگ و آہنگ محسوس ہوتا ہے:

قالب از ما ہست شد نی ما ازو
بادہ از ما مست شد نی ما ازو

حافظ کا توازن و اعتدال ملاحظہ ہو کہ وہ ارادہ کرتا ہے کہ شراب نہ پیوں اور گناہ نہ کروں بشرطیکہ میری تقدیر میری تدبیر کے موافق ہو۔ اگر ایسا نہیں ہے تو بے خودی کے لیے مجھے شراب پینی ہی پڑے گی۔ یہاں یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ شراب پینے کو وہ گناہ سمجھتا ہے لیکن اس گناہ کے لیے مجبور ہے۔ یہاں مسئلۂ جبر و قدر کی طرف اشارہ ہے کہ توفیقِ الٰہی کے بغیر انسان کے لیے ممکن نہیں کہ وہ گناہ سے بچ سکے:

براں کرم کہ ننوشم می و گنہ نکنم
اگر موافق تدبیر من شود تقدیر

پھر کہتا ہے کہ توبہ کے ارادے سے میں نے سو دفعہ شراب کے پیالے کو ہاتھ سے اٹھا کر رکھ دیا لیکن میں کیا کروں ساقی کا ناز و غمزہ مجھے میکشی پر آمادہ کرنے میں کمی نہیں کرتا اور اس طرح مجھے مجبوراً وہی کرنا پڑتا ہے جو ساقی چاہتا ہے۔ اپنی میگساری کی توجیہ و تعبیر میں کس قدر متوازن نقطۂ نظر ہے۔ یہ توازن و اعتدال صرف میکشی تک ہی محدود نہیں۔ اس کی عشق بازی میں بھی اس کا پرتو صاف نمایاں ہے۔

اس شعر میں بھی اپنے مسجد سے خرابات کی طرف جانے کی توجیہ اس انداز میں کی ہے کہ اس کی ذمہ داری خود اس پر نہیں بلکہ قضا و قدر پر رہتی ہے۔ اس ازلی جبریت کے باعث انسان کو حافظ کے ساتھ قدرتی طور پر ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے:

من ز مسجد بخرابات نہ خود افتادم
اینم از عہد ازل حاصل فرجام افتاد

حافظ نے شراب کی تعریف بڑی احتیاط اور دقیقہ سنجی سے کی ہے۔ وہ ساقی کو خطاب کرتا ہے کہ شراب کے تابناک چراغ کو آفتاب کے راستے میں رکھ دے تاکہ وہ اس کی مدد سے سویرے کی مشعل کو روشن کرے۔

آفتاب کو مشعلِ صبح اور مشعلِ خاور بھی کہتے ہیں۔ صنعتِ ایہام سے بڑی خوبصورتی کے ساتھ استفادہ کیا ہے۔ پھر توازن و اعتدال کو مبالغہ آمیزی سے آلودہ نہیں ہونے دیا، نہ حُسنِ تناسب کو ہاتھ سے جانے دیا ہے۔ ایک مشعل کو دوسری مشعل سے روشن کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ یہ بات محذوف رکھی ہے کہ صبوحی کے بغیر میکش کی صبح نہیں ہوتی۔ ایک مشعل سے تابناک کی ہے اور دوسری مشعل آفتاب کی۔ دونوں کو ایک دوسرے کے مقابل لے آئے ہیں اور بڑی لطیف رمزیت سے اوّل الذکر کی فضیلت ثابت کی ہے۔ یعنی روشنی کا ماخذ اسے قرار دیا ہے جس سے آفتاب اپنی شعاعیں مستعار لیتا ہے۔ پھر آفتاب کو ڈرامائی انداز میں خطاب کیا ہے جس سے بلاغت کو چار چاند لگ گئے:

ساقی چراغ می بره آفتاب دار
گو بر فروز مشعلۂ صبحگاه ازو

دوسری جگہ اپنے سینے کی آگ کا خورشید کے شعلے سے مقابلہ کیا ہے اور اوّل الذکر کی اہمیت اس لیے زیادہ بتلائی ہے کہ اسی کی حرارت سے خورشید کا شعلہ آسمان میں متمکن ہوا۔ اپنے عشق کی بڑائی جتانے کا یہ نہایت لطیف انداز ہے:

زیں آتش نہفتہ کہ در سینۂ منست
خورشید شعلہ ایست کہ در آسماں گرفت

بڑے دھیمے لہجے میں خُدا سے دُعا کرتے ہیں کہ تو نے ہمارے محبوب کو ظاہری حُسن سے آراستہ کیا، اسے حسنِ اخلاق بھی عطا کر کیوں کہ ظاہری حُسن تو جلد فنا ہو جاتا ہے، خوبیِ اخلاق پائدار ہوتی ہے۔ عاشقوں کو زیادہ واسطہ اسی سے رہتا ہے۔ یہاں بھی توازن و اعتدال قابلِ داد ہے:

حسن خلق ز خدا می طلبم خوی ترا
تا دگر خاطر ما از تو پریشاں نشود

حسن مہرویان مجلس گرچہ دل میبرد و دیں
بحث ما در لطف طبع و خوبیٔ اخلاق بود

اپنے عشق کو بیان کرنے میں کوئی مبالغہ آمیز اور بلند آہنگ دعوا نہیں کرتے۔ صرف اتنا کہتے ہیں کہ جیسے دُنیا میں اور ہُنر ہیں، اسی طرح عشق بھی ایک ہنر ہے جسے وہ "فن شریف" کہتے ہیں۔ جس طرح دوسرے ہُنرمند مایوسی اور محرومی کا شکار ہیں، امید ہے کہ عاشقوں کو یہ روزِ بد نہیں دیکھنا پڑے گا۔ یعنی وہ اپنا مقصد حاصل کر سکیں گے:

عشق میورزم و اُمید کہ این فن شریف
چو ہنرہای دگر موجب حرماں نشود

غم عشق ایک قصے سے زیادہ نہیں لیکن عجب بات ہے کہ ہر عاشق اپنے تجربے کو نئے انداز میں بیان کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ باوجود پُرانا ہونے کے یہ ہمیشہ نیا رہتا ہے۔ اس قصے کی ابتدا اس وقت ہوئی جب کہ انسانیت عالم وجود میں آئی۔ اس کے بیان کرنے والے بھی اس وقت تک رہیں گے جب تک انسانیت برقرار ہے:

یک قصہ بیش نیست غم عشق و این عجب
کز ہر زباں کہ میشنوم نامکرّر است

دوسری جگہ اپنے عشق کی فضیلت اس طرح بتلائی ہے کہ زمانے نے کروٹیں بدلیں۔ دُنیا کا رنگ بدلا، انداز بدلے۔ محتسب اپنے پچھلے سارے کرتوت بھول کر شیخ بن بیٹھا۔ اگر کوئی چیز نہیں بدلی تو ہماری محبت اور مستی کا قصہ نہیں بدلا۔ اسے کوچہ و بازار میں جس طرح پہلے سنا رہے تھے، اب بھی سنا رہے ہیں:

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد
قصۂ ماست کہ در ہر سر بازار بماند

حافظ کے عشق کی یہ بڑی اہم خصوصیت ہے کہ اس کے یہاں مجاز اور حقیقت دونوں آخر تک ساتھ ساتھ رہے۔ اس کے دل میں اتنی وسعت تھی کہ ان دونوں کی اس میں سمائی ہوگئی۔ ورنہ عام طور پر شعرائے متصوفین مجاز کو حقیقت کا زینہ خیال کرتے ہیں۔ مولانا رومؔ نے اپنے مجازی عشق کی نسبت "کردی وگذشتی" کہہ کر معاملے کو ختم کر دیا۔ سعدیؔ نے بھی کم و بیش یہی روش اختیار کی اور "در عنفوانِ جوانی چنانکہ اُفتد و بدانی" کہہ کر نہ صرف اپنی حقیقت پسندی کا ثبوت دیا بلکہ بات کو بھی زیادہ آگے نہیں بڑھنے دیا۔ حافظ کے بعد آنے والوں میں جامیؔ نے تسلیم کیا :

متاب از عشق رو گرچہ مجازیست
کہ آں بہر حقیقت کارسازیست

حافظ کا مسلک ان سب بزرگوں سے علاحدہ ہے۔ مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز ان کے یہاں واضح نہیں۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ وہ جذب کی حالت میں مجاز کا عکس حقیقت میں اور حقیقت کا عکس مجاز میں دیکھتے تھے۔ اس لیے ان کے نزدیک دونوں مقدس ہیں۔ ان کے یہاں ارضیت اور عالمِ قدس میں بھی زیادہ فرق نہ تھا۔ کبھی کبھی ظواہرِ شریعت کی پاسداری کرنے کو اپنے گناہ کا اعتراف کر لیتے تھے اور طریقِ ادب کی خاطر اپنے کو گناہگار مان لیتے تھے لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہہ دیتے تھے کہ اس کی ذمہ داری مجھ پر نہیں کیوں کہ مجھے ایسا ہی پیدا کیا گیا ہے۔ میرا اختیار محدود تھا اس لیے میں اس کے سوا کچھ کر ہی نہیں سکتا تھا۔

یہ روایت مشہور ہے کہ حافظ کے انتقال کے بعد بعض فقہا نے کہا کہ ان کے علانیہ فسق کی وجہ سے ان کی نمازِ جنازہ جائز نہیں۔ شاہ منصور والی شیراز بھی جنازے کے ساتھ تھا۔ اس نے شہر کے فقیہوں سے کہا کہ اس کی بے دینی ثابت کرو۔ انھوں نے کہا کہ اس کا دیوان اُٹھا کر کہیں سے ورق اُلٹ لیجیے۔ جب دیوان

کھولا گیا تو صفحے پر سب سے پہلا یہ شعر تھا:

قدم دریغ مدار از جنازۂ حافظ
کہ گرچہ غرق گناہست میرود بہ بہشت

شاہ منصور نے کہا کہ دیکھو حافظ خود اپنے متعلق کیا اشارہ کر رہا ہے۔ اس پر سب خاموش ہو گئے اور نمازِ جنازہ ادا کی گئی۔ ممکن ہے یہ روایت صحیح نہ ہو اور بعد کے تذکرہ نویسوں کی من گھڑت ہو۔ لیکن اس سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ عوام الناس کے حافظے میں حافظ کے تقدس اور اس کی نیکی کا تصور جاگزیں تھا، جس نے بعد میں اس قسم کی روایات کی شکل اختیار کی۔

یہ ضرور ہے کہ حافظ نے شروع سے اپنا جو مسلک مقرر کیا تھا اس پر وہ آخر تک قائم رہا۔ اس نے اپنے کو گنہگار مانا لیکن اس کے ساتھ اگر کبھی توبہ کی تو اسے توڑ ڈالا اور "خندۂ جام می" اور "زلفِ گرہ گیر نگار" کے پیچ و خم میں پھر اپنے کو کھو دیا:

خندۂ جام می و زلف گرہ گیر نگار
ای بسا توبہ کہ چوں توبۂ حافظ بشکست

حافظ جب زاہد و واعظ پر ان کے غرور و نخوت کے باعث چوٹ کرتا ہے تو اپنا اعتدال و توازن اس وقت بھی قائم رکھتا ہے۔ اپنی بات کو عام بات کا رنگ دے کر کہتا ہے کہ زاہد اپنے غرور کی وجہ سے جنت کا راستہ سلامتی سے طے نہ کر سکا اور رند اپنی نیازمندی کے طفیل سیدھا دندناتا ہوا جنت میں داخل ہو گیا۔ کر لو کیا کر لو گے:

زاہد غرور داشت سلامت نبرد راہ
رند از رہ نیاز بدار السلام رفت

حافظ کہتا ہے کہ میری حسن پرستی پر نکتہ چینی مت کرو کیوں کہ میں خدا کے عاشقوں میں ہوں۔ یہاں بھی مجاز اور حقیقت کو یکجا کر دیا ہے۔ مطلب یہ ہے

کہ انسانی حسن میں مجھے باری تعالا کا جلوہ نظر آتا ہے:

دوستاں عیب نظر بازی حافظ مکنید
کہ من او را ز محبّان خدا می بینم

اپنی عاشقی کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے ڈرامائی انداز میں محبوب سے سوال و جواب نقل کیا ہے۔ یہاں اندازِ بیان خالص مجازی ہے۔ عاشق بوڑھا ہوگیا ہے۔ وہ محبوب سے پوچھتا ہے کہ بھلا بڑھاپے میں تیرے لعلِ لب سے مجھے کیا ملے گا؟ محبوب جواب دیتا ہے کہ کیوں نہیں؟ تجھے بہت کچھ ملے گا۔ کیا تجھے یہ معلوم نہیں کہ معشوق کے لبوں کی لذّت اور حرارت سے بوڑھے جوان ہوجاتے ہیں۔ محبوب صرف محبوب ہی نہیں، طبیبِ حاذق بھی ہے۔ وہ نہایت لطیف انداز میں تجدیدِ شباب کا نسخہ تجویز کرتا ہے۔ عاشق کے لیے اس سے بڑھ کر اور کون سی نعمت ہوسکتی ہے؟ وہ اپنے عشق کو ہمیشہ جوان اور سدا بہار رکھنے کا آرزومند ہے:

گفتم ز لعل نوش لباں پیر را چہ سود
گفتا بوسۂ شکرینش جواں کنند

ابنِ یمین نے کہا ہے کہ نادان آدمی تو بُرا ہے ہی لیکن وہ تونگر نادان آدمی سے بھی بُرا ہے جو دولت مند ہونے کے باوجود اپنے عزیز و اقربا کی خبرگیری نہیں کرتا۔ اس سے بڑھ کر نادان وہ بادشاہ ہے جس کے دل میں رحم نہیں۔ سب سے زیادہ نادان وہ بوڑھا ہے جو بڑھاپے میں جوان ہونے کا دعوا کرے اور اس پر شرمندہ نہ ہو:

زیں ہر سہ بتر نیز بگویم کہ چہ باشد
پیری کہ جوانی کند و شرم ندارد

ابنِ یمین اخلاقی شاعری کے علاوہ اچھی غزل بھی کہتا تھا لیکن حافظ کے مقابلے میں وہ ہیچ ہے۔ وہ سعدی کی طرح اخلاق کا معلّم ہے۔ اس کے برعکس

حافظ کے یہاں اخلاق اور دینیات کی ثانوی حیثیت ہے۔ وہ خدا یا کائناتی قوت کے قرب و اتصال کا خواہاں تھا جو مجاز میں جلوہ افروز ہوتی ہے۔ اخلاق اور دینیات کے مقابلے میں وہ اپنے ذاتی وجدانی تجربے کو زیادہ اہمیت دیتا تھا۔

حافظ کے مجازی عشق میں بڑھاپے میں بھی کمی نہیں آئی۔ یہ آگ اس کے سینے میں جیسی جوانی میں دہک رہی تھی ویسی ہی بڑھاپے میں بھی بھڑکتی رہی۔ اس کا عشق زمان و مکاں سے بالاتر تھا۔ ارضیت اور ماورائیت کا یہ تال میل حیرت انگیز اور بے مثل ہے۔ اس کی طلسمی پُراسراریت کو جیسا چاہیے ویسا بیان نہیں کیا جا سکتا۔

حافظ نے ارضیت اور عالمِ قدس کے ڈانڈے کیسے ملائے، یہ ایک راز ہے۔ اس نے دُنیا میں جس حسن و جمال کو بڑی شدّت سے محسوس کیا وہ ماورائی حسن کا پرتو تھا۔ اس طرح اس کے فن کا رشتہ روحانیت سے مل جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ذاتِ باری کی طرح فن کی تخلیق بھی ماورائی اور پُر اسرار ہے۔ حقیقی شاعری کا تخلیقی تجربہ راز ہے جو پہلے فن کار کی روح میں متعین ہوتا ہے اور اس کے بعد سے لفظوں کی قبا زیبِ تن کرائی جاتی ہے۔ فن اور تصوّف دونوں کی اساس روحانی ہے۔ فن کار اور صوفی اس کی تفہیم و اظہار کی کوشش کرتے ہیں۔ حافظ نے اپنی شاعری کے ذریعے ان لمحوں پر قابو پایا جن میں مجاز کے روپ میں اس پر حقیقت کے اسرار منکشف ہوئے۔ اس نے اپنے روحانی کیف و وجد میں مجاز کا دامن شاذ و نادر ہی چھوڑا۔ دراصل اس کا مجاز اور ارضیت کا تجربہ بھی روحانی نوعیت رکھتا ہے۔

اکثر تخلیقی فن کاروں نے اپنے تجربے کی روحانی حقیقت کو تسلیم کیا ہے۔ گوئٹے کوئی مذہبی آدمی نہیں تھا لیکن بایں ہمہ اس نے کہا کہ فنی تخلیق کا مقصد روحانی ہے۔ غرض کہ فنی تجربے کا روحانی زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ تخلیق کے وقت فن کار کی شخصیت کی ساری صلاحیتیں فنی مقصود و منتہا میں آکر مرتکز ہو جاتی ہیں۔ اس طرح فن اور شخصیت میں مکمل وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی کیف، روحانی تجربہ ہے جس کی جھلکیاں حافظ کے کلام میں نظر آتی ہیں۔ وہ صوفی

بھی تھا اور فن کار بھی لیکن فن کار پہلے تھا اور بعد میں صوفی۔ صوفی اور فن کار میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں اپنے اندرونی تجربے کو بیان کرنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں۔ وحدتِ وجود کا ماننے والا صوفی یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ ذاتِ احدیت میں ضم ہوگیا۔ یہ احساس بجائے خود واقعیت پر مبنی ہو سکتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ حقیقت اور اصلیت بھی ہو۔ استغراق کی حالت میں بھی غلط فہمی اور غلط بینی کا امکان ہے۔ حافظ نے باوجود صوفی ہونے کے اس قسم کا کوئی دعوا نہیں کیا۔ ہاں، وہ حقیقت کے قرب کا خواہش مند رہا۔ فن کار کی حیثیت سے اس نے مجاز ہی میں حقیقت کا جلوہ دیکھا اور عمر بھر ان جلووں سے اپنے قلب و نظر کو معمور کرتا رہا۔ انھی جلووں کے باعث اس پر جذب کی کیفیت طاری تھی جس کی نسبت اس کے ہم عصر سیّد اشرف جہانگیر سمنانی نے ذکر کیا ہے۔ تعجّب اس پر ہے کہ مجذوبیت کے عالم میں جب کہ کچھ نہ کچھ ذہنی پراگندگی لازمی ہے، حافظ کے کلام میں اس کا کوئی اثر نظر نہیں آتا۔ یہ کلام ایسے ہوش مند فن کار کا معلوم ہوتا ہے جس نے لفظوں اور بندشوں کے انتخاب میں انتہائی ریاضت کی ہو۔ بظاہر جذب کی حالت میں اس قسم کی فنّی کیمیاگری اور چابک دستی کا امکان نظر نہیں آتا۔ غالباً جذب کی حالت میں بھی اندرونی طور پر حافظ کی فنّی ریاضت اور چھان پھٹک کا عمل جاری رہا۔ نفسیاتی لحاظ سے اس قسم کی مثالیں ملتی ہیں کہ بعض لوگ نہایت ہنگامہ خیز خارجی حالات میں بھی اپنا سکونِ قلب اور حاضر دماغی قائم رکھتے ہیں۔ بعض اوقات دوسرے لوگوں سے باتیں بھی کرتے جاتے ہیں اور اس دوران میں ان کا اندرونی تخلیقی عمل بھی جاری رہتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ حافظ کی شخصیت بھی اسی نوعیت کی تھی۔ مدرسہ و خانقاہ میں، میخانے میں، شاہی دربار میں اور شیراز کے کوچہ و بازار میں اس کی باہمہ و بےہمہ زندگی نے اپنے اندرونی جوہر کو محفوظ رکھنے کے وسائل فراہم کر لیے تھے۔ اس کی بے نیازی اور لاابالی پن کا یہ عالم تھا کہ "مقدمۂ جامع" کے بموجب اس کے پاس اپنی غزلوں کا

مجموعہ کبھی نہیں رہا۔ جہاں غزل سنائی لوگوں نے لکھ لی۔ انھی دوستوں اور مداحوں نے بعد میں یہ غزلیں جمع کر کے مرتب کیں۔ ان حالات میں یہ بات غور طلب ہے کہ حافظ کی غزلوں کا بے عیب الہامی انداز بیان کیوں کر وجود میں آیا جس کی بلاغت آج بھی ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ اس نے علائم کی مدد سے اپنی روح کے گہرے اور ناقابل بیان تجربوں کو لفظوں کا جامہ پہنایا۔ اس طرح اس نے اپنی روح کے وسیع اور بے کنار دریا کو کوزے میں بند کرنے کا معجزہ انجام دیا۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں۔ اس کے لیے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اندرونی طور پر اس کی دائمی ریاضت دُنیا کے ہنگاموں میں گھرے رہنے کے باوجود خاموشی سے اپنا کام کرتی رہی۔ اس کا کلام اسی ریاضت کا پھل ہے۔ اس کا عمل آنحضرتؐ کی اس حدیث کی ترجمانی کرتا ہے کہ میرے لیے تمام دُنیا سجدہ گاہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ مادّہ اور روح اور مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز بے معنی ہے۔ حافظ کے مجاز یا ارضیت اور حسّیت کی یہی تاویل و توجیہ کرنی چاہیے۔

ہر زمانے کی جمالیات اس زمانے کے فلسفے اور مابعد الطبعیات کے تابع ہوتی ہے۔ حافظ کی جمالیات میں وہ اسلامی اثرات صاف نمایاں ہیں جو مادہ اور روح کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس فلسفے میں انفس اور آفاق دونوں کا مقام متعین ہے۔ انسانی تاریخ کے ان دونوں ماخذوں کی اپنی اپنی اہمیت ہے جسے ماننا چاہیے۔ اصل حقیقت کے یہ دونوں دو رُخ ہیں۔ اگر عالم کو صرف داخلی طور پر دیکھا جائے تو خارجی حقیقت بے معنی ہو جاتی ہے اور اگر تجریدی خارجیت سے کام لیا جائے تو انسانی زندگی کے اندرونی تجربوں کی کوئی وقعت باقی نہیں رہتی۔ حافظ کی مجاز و حقیقت کی معنویت کو اسی انداز سے سمجھنا چاہیے۔ حافظ اور اقبال دونوں کی روحانیت میں ارضیت کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دونوں عارفوں کا ماخذ اس باب میں ایک ہی ہے۔ دونوں نے

روح اور مادّے اور موضوع و معروض اور داخلیت اور خارجیت کا تضاد اور تناقض دُور کرکے انھیں ایک دوسرے میں سمو دیا۔ دراصل روح اور مادّے کو ایک دوسرے سے الگ سمجھنا مصنوعی فکر کا نتیجہ ہے جو حقیقت کو مکمل طور پر نہیں دیکھتی۔ حافظ کے مجاز و حقیقت کو انھی وسیع معنوں میں سمجھنے سے بہت سے اشکال دُور ہو سکتے ہیں۔ حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں عشق ان تضادوں کو دُور کرتا ہے۔ ان دونوں عارفوں کی یہی خصوصیت افلاطون اور پلاٹینس کے تصورِ عشق سے انھیں الگ کرتی ہے جو سوز و سازِ زندگی سے ناآشنا تھے۔

اس بات کا تجزیہ دُشوار ہے کہ حافظ کے کلام میں وہ کون سی ایسی چیز ہے جو ہمارے دل کے تاروں کو چھیڑتی اور اس کی شاعری کو سنائی، عطار، مولانا روم، سعدی، عراقی اور خواجو کرمانی کی شاعری سے الگ کرتی ہے۔ دراصل جمالیاتی تخلیق کی تہ میں جذبے کی کارفرمائی لازمی ہے جس کا تجزیہ نہیں ہو سکتا۔ یہ بڑی حد تک ناقابلِ بیان ہوتا ہے۔ بعض دوسرے شاعر عقل اور ہوش مندی کی باتیں کرتے ہیں لیکن ہمارا دل اس طرف راغب نہیں ہوتا۔ کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم تعقل اور ہوش مندی سے اُکتا کر حافظ کی عاشقانہ اور مجذوبانہ خود کلامی میں پناہ ڈھونڈ رہے ہوں۔ جب وہ بُڑھاپے میں عشق کا مشورہ دیتا ہے تو ہوائے نفس کی تسکین کے لیے نہیں بلکہ محبت کا دوام تلاش کرنے کے لیے۔ انسانی جسم بوڑھا ہو جاتا ہے لیکن عشق ہمیشہ جوان رہتا ہے بلکہ وہ زندۂ جاوید ہے۔

انسان عشق سے دوام اور ابدیت حاصل کرتا ہے۔ عشق زمانے سے ماوراء ہے کیونکہ وہ روح کا حقیقی جوہر ہے:

ہرگز نمیرد آنکہ دلش زندہ شد بعشق
ثبت است بر جریدۂ عالم دوامِ ما

حافظ اپنا دل محبوبِ حقیقی کو حوالے کرکے اس کے قرب کا آرزو مند ہے۔ مولانا روم کی طرح "منزلِ کبریا" اس کے عشق کا بھی مقصود و منتہا ہے:

منزل حافظ کنوں بارگہ کبریاست[1]
دل بر دلدار رفت، جاں بر جانانہ شد

مولانا نے اس مضمون کو اس طرح بیان کیا ہے:

خود ز فلک برتریم، وز ملک افزوں تریم
زیں دو چرا نگذریم، منزل ما کبریاست

حافظ کا جذبہ و تخیل عشق سے ہمیشہ تابناک رہا۔ عشق ہی اس کا کیمیا گری کا وسیلہ تھا جس سے وہ خارجی احوال اور اپنے اندرونی روحانی تجربوں میں وحدت پیدا کرتا تھا۔ اسی کی بدولت مجاز و حقیقت کی دوئی کو اس نے دُور کیا۔ مجاز و حقیقت میں جو ابہام و اشتباہ اس کے اشعار میں ہمیں محسوس ہوتا ہے، خود اس کے اندرونی تجربے میں ان کی وحدت مکمل تھی۔ یہ صوفیانہ وحدتِ وجود نہیں بلکہ فن اور ہیئت کی وحدت ہے جس کی تہ میں احساس اور جذبے کی وحدت کارفرما ہے۔ یہی جمالیاتی تخلیق کا اوجِ کمال ہے۔ اس کا عشق اس کے فن کی طرح شرح و بیان سے بے نیاز ہے:

قلم را آں زباں نبود کہ سرِّ عشق گوید باز
ورای حدِ تقریر است شرحِ آرزومندی

---

[1] قزوینی میں "کبریاست" کے بجائے "پادشاست" ہے۔ ایرانی نقادوں میں مسعود فرزاد نے "کبریاست" کو ترجیح دی ہے۔ علی دشتی نے "نقشی از حافظ" میں "کبریاست" اور "پادشاست" دونوں کو صحیح مانا ہے کیونکہ قدیم نسخوں میں دونوں ملتے ہیں۔ ہندوستان میں حافظ کے جو متداول نسخے ہیں ان میں "کبریاست" ہی ہے۔ دراصل شاہ اور پادشاہ دنیاوی حکمرانوں اور خدا دونوں کے لیے دیوان میں متعدد جگہ استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً ان اشعار میں روئے سخن حق تعالیٰ کی طرف ہے:

آیا درین خیال کہ دارد گدای شہر | روزی بود کہ یاد کند پادشاہ ازو
هر چند ما بدیم تو ما را بداں مگیر | شاہانہ ماجرای گناہ گدا بگو
بر ایں فقیر نامہ، آں محتشم بخواں | با ایں گدا حکایت آں پادشا بگو

سیاق کلام سے صاف ظاہر ہے کہ ان اشعار میں حافظ کے پیش نظر محبوبِ حقیقی ہے۔

تیسرا باب

اقبالؔ کا تصوّرِ عشق

حافظؔ کی طرح اقبالؔ کے یہاں بھی مجاز و حقیقت ایک دوسرے کے ساتھ مربوط و مخلوط ہیں۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ حافظؔ مجاز میں حقیقت کا پرتو دیکھتا ہے۔ اس کے یہاں عشق کے تصوّر میں شروع سے آخر تک ابہام اور اشتباہ ہے۔ اس کے برعکس اقبالؔ میں ایسا کوئی اشتباہ نظر نہیں آتا۔ شروع کے زمانے کے کلام میں اقبالؔ کے یہاں مجاز سے مجاز ہی مراد ہے۔ لیکن بعد میں اس نے اخلاقی اور اجتماعی مقصد پسندی کو حقیقت قرار دیا اور مجاز کو اس میں ضم کر دیا۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں اسے جس حقیقت کا انتظار تھا اسے وہ لباسِ مجاز ہی میں دیکھنا چاہتا تھا:

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

ہر فن کار اپنے اندرونی تجربوں کو اپنے انداز میں پیش کرتا ہے۔ حافظؔ نے انھیں اپنے طور پر اور اقبالؔ نے انھیں اپنے انداز میں نمایاں کیا۔ ان دونوں عارفوں نے اپنے اپنے قلبی واردات کو لفظوں کا جامہ پہنایا جو ہمارے لیے جاذبِ قلب و نظر ہے۔ ان دونوں کے تجربوں میں مماثلت بھی ہے اور

اختلاف بھی۔ مثلاً عشق کے تصور میں مماثلت اور اختلاف دونوں ملتے ہیں۔
اقبال کی شاعری کو مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے اپنی
ساری شاعرانہ صلاحیتوں کو اخلاقی مقاصد کے فروغ کے لیے استعمال کیا اور اس
بات پر اصرار کیا کہ ہر شاعر کا فرض ہے کہ وہ ایسا ہی کرے۔ اگرچہ وہ افلاطون
کے تصورات کا سخت مخالف تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ فن کے معاملے میں اس
نے افلاطون کے بنائے ہوئے اصول کی تقلید کی۔ افلاطون نے اپنی مشہور تصنیف
'جمہوریہ' میں واضح طور پر بیان کیا ہے کہ فن کو اخلاق اور اجتماعی مقاصد کا
پابند ہونا چاہیے۔ اس نے اپنے فلسفی بادشاہ کو جو عینی مملکت کا عینی حکمراں
تھا، یہ مشورہ دیا تھا کہ وہ ان شاعروں کو جلاوطن کر دے جو عمومی فلاح و خیر
اور نکوکاری کی تلقین نہ کریں۔ موسیقی پر بحث کرتے ہوئے اس نے کہا کہ
صرف وہی لے اور سُر گانے میں برتے جائیں جن سے حوصلہ مندی اور مردانگی
کے جذبات پیدا ہوں۔ وہ لے اور سُر ممنوع کر دیے جائیں جن سے نسوانیت
اور تساہل پیدا ہونے کا اندیشہ ہو۔ اس کا کہنا تھا کہ فن کاروں اور شاعروں
کا فرض ہے کہ وہ ان اصول اور مثالی نمونوں کو اپنے سامنے رکھیں جو مملکت
نے سپاہیوں کی تعلیم و تربیت کے لیے پیش نظر رکھے ہیں کہ بغیر اس کے
ان اخلاقی اور اجتماعی مقاصد کے فوت ہونے کا اندیشہ ہے جو صحت مند
جمہوریہ کے لیے ضروری ہیں۔ ازمنۂ وسطا میں سینٹ آگسٹائن نے افلاطون
کی اس باب میں تائید کی۔ موجودہ زمانے میں سویٹ روس میں افلاطون
کے اصول پر عمل کیا جا رہا ہے، حالانکہ اشتمالیت کے سیاسی فلسفے میں افلاطون
کی عینیت (آئڈیل ازم) کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ اقبال نے اپنی شاعری
میں افلاطون کے 'اعیانِ نامشہود' کو غیر اسلامی اور توہم پرستی قرار دیا
اور خود اسے "راہب دیرینہ افلاطوں حکیم۔ از گروہ گوسفندانِ قدیم"
کہہ کر اس کے مسلکِ گوسفندی کے مضمرات اور خطرات سے ملت کو آگاہ

کیا۔ اس نے زندگی کے کلاسکی تصوّر کو اسلامی اصول کے منافی قرار دیا۔ لیکن بایں ہمہ فن کے معاملے میں وہ افلاطون کے مسلک پر عمل پیرا تھا ۔ اس نے حافظ پر اسی بنا پر تنقید کی کہ وہ فن کی آزادی کا علمبردار تھا اور اسے اجتماع کے تابع نہیں کرنا چاہتا تھا۔

اقبال نے اگرچہ اپنے فنی وسائل کو مقصدیت کے تابع کیا لیکن اس سے اس کے فن کی دل آویزی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ اس نے اپنے اندرونی تجربوں کو خلوص کے ساتھ دل کش انداز میں پیش کیا۔ اسی میں اس کی فنی عظمت پوشیدہ ہے۔ اقبال کے یہاں تخلیقی فنی توانائی زندگی اور فن دونوں میں مسرّت اور بصیرت کا حقیقی سرچشمہ ہے بلکہ یہ کہنا دُرست ہوگا کہ اس کے نزدیک تخلیقی توانائی بجائے خود حسین و جمیل ہے۔ حافظ کے یہاں یہ توانائی باطنی آزادی کا اظہار ہے جس کا خاصّہ جذب و مستی ہے۔ دونوں کے یہاں جوشِ بیان اور گرمی اور حرارت موجود ہے۔ ہر بڑا فن کار یکتا ہے لیکن یکتائی کا یہ مطلب نہیں کہ وہ دُنیا سے بے تعلق ہے۔ حافظ کی دروں بینی تو غیر مشتبہ ہے لیکن اقبال بھی باوجود جلوت و اجتماع کا شیدائی ہونے کے تسلیم کرتا ہے کہ عشق کی فطرت میں انجمن آرائی کے ساتھ ساتھ خلوت گزینی بھی ہے:

بخلوت انجمنے آفریں کہ فطرت عشق
یکے شناس و تماشا پسند بسیاری است

اقبال نے اپنے روحانی سفر میں مولانا رُوم کو اپنا مُرشد اور رہبر بنایا۔ دراصل مولانا رُوم اور دوسرے شعرائے متصوّفین مثلاً سنائی، عطّار، عراقی اور سعدی اپنے تصوّرات میں ایک دوسرے سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ مولانا رُوم کے یہاں جس قدر متحرک خیالات ہیں، دوسروں کے یہاں نہیں۔ اس لیے اقبال نے اپنی ذات میں مولانا کا پرتو دیکھا اور ان کی رہبری میں عالم علوی کی سیر کی۔ اس کا خیال تھا کہ مولانا نے اپنے زمانے میں

شاعری کے ذریعے ملت کی جو خدمت کی اسی طرح وہ بھی اپنے ہم عصروں میں زندگی کی نئی تڑپ پیدا کرے گا جسے وہ عشق کہتا ہے :

چو رومی در حرم دادم اذاں من
ازو آموختم اسرار جاں من
بدور فتنۂ عصر کہن او
بدور فتنۂ عصر رواں من

اس کے نزدیک انسانی مقاصد کی لگن بھی عشق ہے، تغیّر و انقلاب کی خواہش بھی عشق ہے، تہذیب نفس کی تخلیقی استعداد بھی عشق ہے۔ اس نے مولانا رومؔ کی طرح عشق کو عقل جزوی کا مدمقابل بنا دیا اور اس کی فضیلت اور برتری طرح طرح سے ثابت کی۔ اگرچہ اقبالؔ کے عشق کے تصوّر میں جذبے کو بڑا دخل ہے لیکن وہ سب کچھ نہیں جیساکہ حافظؔ کے یہاں ہے۔ یہ حقیقت تسلیم کرنی چاہیے کہ اجتماعی اور اخلاقی زندگی کی اساس تاریخ اور تعقّل میں پوشیدہ ہے۔ جو فن اجتماعی مقصدیت پر مبنی ہوگا ضرور ہے کہ وہ تاریخ سے اپنا خام مواد لے اور اس کی ایسی ترجمانی کرے جس میں جذبہ تعقّل سے اور تعقّل جذبے سے اپنی غذا حاصل کرے۔ چونکہ سکون اور توازن کے بجائے اجتماعی حالت کو بدلنے کے لیے انقلاب اور حرکت کی ضرورت ہے اس لیے تخیّل کو جذبے کی مدد درکار ہے۔ پھر جب اجتماعی حرکت کے لیے منزل مقرر کرنی ہے تو اس کا نظام عمل تعقّل کا محتاج ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبالؔ چاہے کتنا ہی اپنے کو عقل کا مخالف کہے، اس کا عشق تعقّل کے بغیر ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتا۔ تعقّل ہی کے ذریعے اشیا اور واقعات تصوّرات کے سانچوں میں ڈھلتے ہیں اور تاریخ بامعنی بنتی ہے۔ اقبالؔ نے اپنے جذبے اور تعقّل کو تابناک بنانے کے لیے جمالیاتی کیف پیدا کیا تاکہ کلام کی تاثیر میں اضافہ ہو۔

بایں ہمہ اس کا عشق کا تصور خاص اس کا ہے جو حافظ کے تصور سے مختلف ہے۔ اس اختلاف کے باوجود بعض عناصر دونوں میں مشترک ہیں۔

اقبال کے شروع کے کلام میں مجاز کی دل بستگی کو عاشقانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کی جوانی دیوانی تھی۔ قدرت نے صحت مند جسم میں حساس دل رکھ دیا تھا۔ اس نے مجازی عشق کا اظہار اپنی ان غزلوں میں کیا ہے جو داغ کے رنگ میں ہیں:

نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی	مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
تمھارے پیامی نے سب راز کھولا	خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی
بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا	تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی
تامل تو تھا ان کو آنے میں قاصد	مگر یہ بتا طرزِ انکار کیا تھی
کہیں ذکر رہتا ہے اقبال تیرا	فسوں تھا کوئی تیری گفتار کیا تھی

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں	مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں
ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی	کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں
بھری بزم میں راز کی بات کہہ دی	بڑا بے ادب ہوں سزا چاہتا ہوں

موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چن لیے | قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے

یورپ کے قیام کے دوران میں مجازی عشق کو اظہار کا پورا موقع ملا۔ اس وقت اس کی عمر ۳۰ سال کے لگ بھگ تھی۔ صحت مند جسم میں جوانی کا خون موجزن تھا۔ اُدھر نسوانی حسن کی اتنی بہتات تھی کہ اقبال تو خیر شاعر تھے، بے حس سے بے حس انسان بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ہر طرف حسن کی دعوتِ نظر اور پھر اس پر طرّہ وہاں کی معاشرتی آزادی۔ نہ نظر بازی کوئی عیب، نہ حسن کو اپنی نمایش اور جلوہ افروزی

میں کوئی عار۔ اقبال فلسفی عاشق تھا:

زشعر دلکش اقبال میتواں دریافت
کہ درسِ فلسفہ میداد و عاشقی ورزید

اقبال نے حقیقتِ حسن پر ایک نظم لکھی جو اس کی نہایت کامیاب نظموں میں ہے۔ اس کا عنوان ہے "حسن و عشق"۔ نظم کے آخر میں وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ بغیر حسن کی کرشمہ سازی کے عشق اپنے کمال کو نہیں پہنچتا۔ بعد میں اقبال کے عشق کے تصور میں بنیادی تبدیلی پیدا ہوئی اور آہستہ آہستہ اس کا عشق مجازی حسن سے بے نیاز ہوگیا۔ اس نظم میں غالباً کوئی خاص محبوب اس کے پیشِ نظر ہے جو اس فنی تخلیق کا محرک بنا۔ اقبال کی ایک خاص خصوصیت یہ ہے کہ اپنے جذبے کی عظمت اور اصلیت ظاہر کرنے کے لیے فطرت کی منظر نگاری کرتا ہے۔ اس کی شروع کی غزلوں میں، جن کی مثال اوپر دی گئی، معشوق موہوم سا ہے۔ اس کے برعکس "حسن و عشق" میں واقعیت اور جذبہ ہم آغوش ہیں۔ اپنی غریب الوطنی کی طرف بھی اشارہ ہے کہ اس حالت میں محبوب کی ذات میں بڑی دل بستگی کا سامان ہے۔ چنانچہ کہتا ہے کہ میری شامِ غربت میں تو شفق کے مثل ہے۔ جذبے کے بیان میں تھوڑا بہت مبالغہ تو آ ہی جاتا ہے۔ چنانچہ اپنا اور محبوب کا مقابلہ کیا ہے کہ تو محفل ہے تو میں ہنگامۂ محفل ہوں۔ میں عشق کا حاصل ہوں، تو حسن کی برق ہے۔ اس دعوے میں یہ پوشیدہ ہے کہ تیری برقِ حسن میرے خرمنِ عشق کو جلا کر خاک کر دے گی۔ اقبال کی خودی سے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے محبوب کے قدموں پر اپنا سرِ نیاز رکھ دیا ہو۔ چند سال بعد یہ خودی مجازی معشوقوں کو ایک لمحے کے لیے بھی خاطر میں نہیں لائے گی۔ نظم میں اپنی ذات کو محبوب سے جو تشبیہیں دی ہیں، ان میں بھی عاشق کی مکمل سپردگی اور افتادگی نمایاں ہے۔ معشوق کو خطاب کیا ہے کہ تو اگر صبح ہے تو میرے آنسو اس صبح کی شبنم ہیں۔ پھر آخری بند ہے کہ میرے باغِ سخن

کے لیے تو بادِ بہار ہے۔ تیری محبّت کے باعث میری تخلیقی صلاحیتیں سوتے سے جاگ اٹھیں اور بے قرار تخیّل میں قرار کی صورت پیدا ہوئی۔ نظم کا آخری مصرعہ ہے "قافلہ ہو گیا آسودۂ منزل میرا"۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان اشعار میں جس خاتون کو مخاطب کیا ہے اس کی بدولت شاعر کی جذباتی ناآسودگی دور ہو گئی۔ اس کا امکان ہے کہ اس نظم کی مخاطب کوئی یورپین خاتون ہوں :

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا لے کر آنچل چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم

ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا

تو جو محفل ہے تو ہنگامۂ محفل ہوں میں حسن کی برق ہے تو عشق کا حاصل ہوں میں
تو سحر ہے، تو مرے اشک ہیں شبنم تیری شامِ غربت ہوں اگر میں تو شفق تو میری
میرے دل میں تری زلفوں کی پریشانی ہے تری تصویر سے پیدا مری حیرانی ہے

حسن کامل ہے ترا، عشق ہے کامل میرا

ہے مرے باغِ سخن کے لیے تو بادِ بہار میرے بیتاب تخیّل کو دیا تو نے قرار
جب سے آباد ترا عشق ہوا سینے میں نئے جوہر ہوئے پیدا مرے آئینے میں
حسن سے عشق کی فطرت کو ہے تحریکِ کمال تجھ سے سرسبز ہوئے میری امیدوں کے نہال

قافلہ ہو گیا آسودۂ منزل میرا

ہمارے غزل گو شاعروں کے روایتی عشق میں معشوق بے وفا اور ہرجائی ہوتا ہے۔ اقبالؔ نے اس کے برعکس اپنے کو عاشقِ ہرجائی کہا ہے کیوں کہ اس کا مجازی عشق بھونرے کی طرح مختلف پھولوں کا رس چوسنے ہی کو اپنی آزادی کا طرۂ امتیاز سمجھتا ہے۔ غالباً مرزا غالبؔ کی طرح اس کا بھی یہ خیال تھا کہ عالمِ مجاز میں شہد کی مکھی بننے سے مصری کی مکھی بننا بہتر ہے۔ اس کا پیمانِ وفا حسن سے تو مضبوط تھا لیکن حسینوں سے نہیں۔ اس

نے بڑی صاف گوئی سے اس کا اعتراف کیا ہے کہ ہر لحظہ میرا مقصودِ نظر نیا اور تازہ حسین ہے کیوں کہ میرے سوز و سازِ جستجو کا یہی اقتضا ہے۔ پھر اپنی اس تلوّن کی روش کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے کہا کہ عاشق کی نام نہاد وفا، افلاسِ تخیّل کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کی عاشقانہ فطرت کا تو یہ تقاضا ہونا چاہیے کہ ہر دم ایک نیا محشر بپا ہوتا رہے۔ نظم کا عنوان ہے "عاشق ہرجائی":

(۱)

ہے عجب مجموعۂ اضداد اے اقبالؔ تو
رونق ہنگامۂ محفل بھی ہے، تنہا بھی ہے

تیرے ہنگاموں سے اے دیوانۂ رنگیں نوا
زینتِ گلشن بھی ہے، آرایشِ صحرا بھی ہے

عینِ شغلِ مے میں پیشانی ہے تیری سجدہ ریز
کچھ ترے مسلک میں رنگِ مشربِ مینا بھی ہے

حسنِ نسوانی ہے بجلی تیری فطرت کے لیے
پھر عجب یہ ہے کہ تیرا عشق بے پروا بھی ہے

ہے حسینوں میں وفا نا آشنا تیرا خطاب
اے تلوّن کیش! تو مشہور بھی رسوا بھی ہے

لے کے آیا ہے جہاں میں عادتِ سیماب تو
تیری بیتابی کے صدقے، ہے عجب بیتاب تو

(۲)

دل نہیں شاعر کا، ہے کیفیتوں کا رستخیز
کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں

آرزو ہر کیفیت میں اک نئے جلوے کی ہے
مضطرب ہوں، دل سکوں نا آشنا رکھتا ہوں میں

گو حسینِ تازہ ہے ہر لحظہ مقصودِ نظر
حسن سے مضبوط پیمانِ وفا رکھتا ہوں میں

بے نیازی سے ہے پیدا میری فطرت کا نیاز
سوز و سازِ جستجو مثلِ صبا رکھتا ہوں میں

زندگی الفت کی درد انجامیوں سے ہے مری
عشق کو آزادِ دستورِ وفا رکھتا ہوں میں

سچ اگر پوچھے تو افلاسِ تخیّل ہے وفا
دل میں ہر دم اک نیا محشر بپا رکھتا ہوں میں

اقبالؔ نے اپنی نظم "سلمیٰ" میں کہا ہے کہ کائناتِ ہستی کے ذرّے ذرّے میں حسنِ ازل آشکارا ہے۔ خورشید میں، قمر میں، تاروں کی انجمن میں، ہر جگہ وہ جلوہ افگن ہے۔ صوفی دل کے ظلمت کدے میں اور شاعر قدرت کے بانکپن میں اسی کا جلوہ دیکھتا ہے۔ صحرا کے سکوت میں، چمن کے ہنگامے میں،

پھولوں کے پیرہن اور شبنم کے موتیوں میں سب کہیں اسی کے جمال کا ظہور ہے۔ پھر آخر میں کہتا ہے کہ اگرچہ حق تعالا کا حسن و جمال کائناتِ ہستی کی ہر شے میں نمایاں ہے لیکن اے سلمیٰ! مجھے تیری آنکھوں میں حسنِ ازل کا کمال نظر آتا ہے۔ اِس نظم میں یہ پوشیدہ ہے کہ فطرت کے حسن کی رنگارنگی اگرچہ اپنے اندر کشش رکھتی ہے لیکن انسانی حسن کے سامنے وہ ہیچ ہے۔ اقبال نے مغربی شاعروں کی تقلید میں اُردو اور فارسی دونوں زبانوں میں منظر نگاری کی اور جمالِ فطرت کو سراہا اور بعض جگہ اپنی نظموں میں فطرت کا پس منظر جذبے کی اہمیت کو نمایاں کرنے کے لیے پیش کیا۔ اُردو شاعری میں یہ پہلا کامیاب تجربہ تھا۔ لیکن اس نے انسانی حسن کے مقابلے میں فطرت کے حسن وجمال کو ثانوی حیثیت دی۔ چنانچہ "سلمیٰ" میں بھی یہ خیال اس کے پیشِ نظر ہے جس کا اظہار نظم کے آخری شعر میں کیا ہے:

ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا
آنکھوں میں ہے سلمیٰ! تیری کمال اس کا

ایک نظم کا عنوان ہے "...... کی گود میں بلّی دیکھ کر"۔ کس کی گود میں؟ یہ ہمیں معلوم نہیں! اس کی تحقیق غیر اہم اور غیر ضروری ہے۔ شاعر کی نظر بلّی پر سے اچٹتی ہوئی محبوبہ کے سینے کے پھول پر جاکر ٹھہر جاتی ہے۔ اس کے بعد حُسن و عشق کے اسرار و رموز کے انکشاف کی کوشش کی ہے۔ آخر میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ عشق صرف انسان ہی کے لیے مخصوص نہیں بلکہ ہر ذرّے میں اس کی لگن موجود ہے۔ کہیں یہ سامانِ مسرت ہے اور کہیں سازِ غم:

تجھ کو دزدیدہ نگاہی یہ سکھا دی کس نے؟　　رمز آغازِ محبت کی بتا دی کس نے؟
دیکھتی ہے کبھی ان کو، کبھی شرماتی ہے　　کبھی اٹھتی ہے، کبھی لیٹ کے سو [illegible]
مارتی ہے انھیں پونہچوں سے عجب ناز ہے یہ!　　چڑھ ہے یا غصہ ہے؟ یا پیار کا انداز ہے یہ

شوخ تُو ہو گی تو گودی سے اتاریں گے تجھے
گر گیا پھول جو سینے کا تو ماریں گے تجھے
کیا تجسّس ہے تجھے؟ کس کی تمنّائی ہے؟
آہ! کیا تو بھی اسی چیز کی سودائی ہے؟
خاص انسان سے کچھ حسن کا احساس نہیں
صورتِ دل ہے یہ ہر چیز کے باطن میں مکیں
شیشۂ دہر میں مانندِ مئے ناب ہے عشق
روحِ خورشید ہے، خونِ رگِ مہتاب ہے عشق
دل ہر ذرّہ میں پوشیدہ کسک ہے اس کی
نور یہ وہ ہے کہ ہر شے میں جھلک ہے اس کی
کہیں سامانِ مسرت، کہیں سازِ غم ہے
کہیں گوہر ہے، کہیں اشک، کہیں شبنم ہے

اقبال کی نظم "محبت" بھی ان کی اعلائے تخلیق ہے۔ اس میں شخصی محبت کا ذکر نہیں بلکہ محبت کی ماہیت بیان کی ہے۔ اس نظم میں اس نے کائنات کی اس ابتدائی حالت کا نقشہ کھینچا ہے جب کہ آسمان کے تارے گردش کی لذت سے اور عروسِ شب کی زلفیں پیچ و خم سے ناآشنا تھیں۔ بالآخر ذرّوں میں جنبش پیدا ہوئی اور وہ اپنے اپنے ہمدم سے گلے ملنے لگے۔ عالمِ بالا کے کیمیاگر کی کہانی بیان کی ہے کہ کس طرح اس نے بجلی سے تڑپ، حور سے پاکیزگی، مسیح ابنِ مریم کے نفسِ گرم سے حرارت اور ربوبیت سے ذراسی شانِ بے نیازی مستعار لے کر ایک مرکب تیار کیا جس کا نام محبت رکھا۔ یہ مرکب اس وقت بنا جب کہ کیمیاگر نے آبِ حیوان میں مختلف عناصر کو گھول کر انھیں ابدیت عطا کر دی۔ خلاصہ یہ کہ محبت ہی ایسی چیز ہے جو لافانی اور ابدی ہے:

عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی ناآشنا خم سے
ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذتِ رم سے

قمر اپنے لباسِ نو میں بیگانہ سا لگتا تھا
نہ تھا واقف ابھی گردش کے آئینِ مسلّم سے
کمالِ نظمِ ہستی کی ابھی تھی ابتدا گویا
ہویدا تھی نگینے کی تمنّا چشمِ خاتم سے
سُنا ہے عالمِ بالا پہ کوئی کیمیاگر تھا
صفا تھی جس کی خاکِ پا میں بڑھ کر ساغرِ جم سے
لکھا تھا عرش کے پائے پہ اک اکسیر کا نسخہ
چھپاتے تھے فرشتے جس کو چشمِ روحِ آدم سے
نگاہیں تاک میں رہتی تھیں لیکن کیمیاگر کی
وہ اس نسخے کو بڑھ کر جانتا تھا اسمِ اعظم سے
بڑھا تسبیح خوانی کے بہانے عرش کی جانب
تمنّائے دلی آخر بر آئی سعیِ پیہم سے
پھرایا فکرِ اجزا نے اسے میدانِ امکاں میں
چھپے گی کیا کوئی شے بارگاہِ حق کے محرم سے
تڑپ بجلی سے پائی حور سے پاکیزگی پائی
حرارت لی نفس ہائے مسیحِ ابنِ مریم سے
ذرا سی پھر ربوبیت سے شانِ بے نیازی لی
ملک سے عاجزی، افتادگی تقدیرِ شبنم سے
پھر ان اجزا کو گھولا چشمۂ حیواں کے پانی میں
مرکّب نے محبت نام پایا عرشِ اعظم سے
ہوئی جنبش عیاں ذرّوں نے لطفِ خواب کو چھوڑا
گلے ملنے لگے اٹھ اٹھ کے اپنے اپنے ہمدم سے
خرامِ ناز پایا آفتابوں نے ستاروں نے ۔۔۔ چٹک غنچوں نے پائی داغ پائے لالہ زاروں نے

اقبال نے اپنی نظم " دردِ عشق " میں جو خیالات پیش کیے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے تصورِ عشق میں بالیدگی اور تبدیلی پیدا ہونی شروع ہو گئی تھی۔ اب وہ مجاز سے ماورا ہونے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس نظم میں عقل اور عشق کا مقابلہ بھی ہے جو بعد میں اس کا خاص موضوع بن گیا:

اے دردِ عشق! ہے گہرِ آبدار تو — نامحرموں میں دیکھ نہ ہو آشکار تو
پنہاں تہِ نقاب تری جلوہ گاہ ہے — ظاہر پرست محفلِ نو کی نگاہ ہے
پنہاں درونِ سینہ کہیں راز ہو ترا — اشکِ جگر گداز نہ غماز ہو ترا
گویا زبانِ شاعرِ رنگیں بیاں نہ ہو — آواز نے میں شکوۂ فرقت نہاں نہ ہو
غافل ہے تجھ سے حیرتِ علم آفریدہ دیکھ — جویا نہیں تری نگہِ نارسیدہ دیکھ
رہنے دے جستجو میں خیالِ بلند کو — حیرت میں چھوڑ دیدۂ حکمت پسند کو

عشق ازل کے نسخۂ دیرینہ کی تمہید ہے یعنی اسی سے حیات کا ارتقا عمل میں آیا اور زندگی کا مقصود و منتہا بھی یہی ہے۔ اسی سے زندگی موت پر فتح پاتی ہے:

ہے ازل کے نسخۂ دیرینہ کی تمہید عشق
عقلِ انسانی ہے فانی، زندۂ جاوید عشق

اقبال کی ایک نظم کا عنوان "حقیقتِ حسن" ہے۔ اس میں بڑی خوبی سے جمالیات کے تجریدی تصوّرات کو جیتی جاگتی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس میں گہرائی اور روانی دونوں موجود ہیں۔ اس میں افکار و تصوّرات محسوس استعارے بن گئے ہیں جن کی ندرت اور معنی آفرینی قابلِ داد ہے۔ محاسن لفظی و معنوی کے اعتبار سے یہ اقبال کی مکمل نظموں میں ہے۔ اس کا اندازِ بیان مکالمے کا ہے۔ حافظ کی طرح اقبال بھی مکالمے کے ڈرامائی عنصر سے حسنِ بیان اور اثر آفرینی کا خاص پہلو نکال لیتا ہے:

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا — جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا

ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دنیا — شب درازِ عدم کا فسانہ ہے دنیا
ہوئی ہے رنگ تغیّر سے جب نمود اس کی — وہی حسیں ہے حقیقت زوال ہے جس کی
کہیں قریب تھا یہ گفتگو قمر نے سنی — فلک پہ عام ہوئی اختر سحر نے سنی
سحر نے تارے سے سن کر سنائی شبنم کو — فلک کی بات بتا دی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے — کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے
چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا — شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

آخری مصرعہ "شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا" نہایت بلیغ اور معنی خیز ہے۔ اس سے یہ بتلانا مقصود ہے کہ ساری کائناتِ ہستی تغیّر پذیر ہے۔ حسن و شباب بھی اس سے مستثنا نہیں ہیں۔ اقبال کے نزدیک حسن تو فنا پذیر ہے لیکن عشق کو کبھی زوال نہیں۔ یہ زندگی اور کائنات کا ابدی جوہر ہے۔

اقبال کے نزدیک انسان کی وجہِ تخلیق عشق ہے۔ اسی نے ہست و بود کے گرداب سے زندگی کو باہر کھینچ نکالا اس واسطے کہ خالقِ کائنات کی یہی مرضی تھی۔ انسان کے لیے یہ مقامِ رضا ہے۔ اس کا یہ مقدّر تھا کہ اس کے سینے میں دل کا ننھا سا شرارہ ہو جو تمام عالم میں آگ لگا دے۔ اسی دل کی بدولت اسے آزمایشوں میں بتلا کیا گیا:

بروں کشید ز پیچاکِ ہست و بود مرا — چہ عقدہ ہا کہ مقامِ رضا کشود مرا
تپید عشق و دریں کشتِ نابسامانی — ہزار دانہ فرو کرد تا درود مرا
ندانم ایں کہ نگاہش چہ دید در خاکم — نفس نفس بعیارِ زمانہ سود مرا
جہانی از خس و خاشاک درمیاں انداخت — شرارۂ دلکی داد و آزمود مرا

مہ و انجم کو ذاتِ باری سے شکایت ہے کہ ان کے ہوتے ہوئے اس نے اپنے تابناک شرر سے انسان کی خاک کو نوازا۔ انسان ضمیرِ الٰہی میں درِّ مکنون کے مثل تھا۔ حق تعالیٰ نے خود نمائی کے جوش میں انسانی وجود کے موتی کو کنارے پر پھینک دیا۔ اقبال کو انسانی وجود کے لیے موتی کی تشبیہ بہت پسند ہے۔

اس کے کلام میں اس کا بار بار ذکر آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ موتی اپنی چمک اور اپنی انفرادیت کو موجوں کے تھپیڑوں میں قائم رکھتا ہے۔ وہ قطرہ نہیں کہ اپنے وجود کو دریا میں گم کر دے۔ اسی لیے وہ اقبال کو عزیز ہے :

چہ حیرت آرمیدم تو بجوش خود نمائی بکنارہ بر فگندی دُر آبدار خود را
مہ و انجم از تو دارد گلہ ہا شنیدہ باشی کہ بخاک تیرۂ ما زدۂ شرار خود را

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ شروع میں اقبال کا انسانی عشق کا تصور خالص مجازی تھا، اس میں کسی اور جذبے کی آمیزش نہیں تھی۔ لیکن اس کی شدّت جوانی کے چند سالوں میں رہی۔ یورپ سے واپسی کے بعد اس کا مجازی عشق اجتماعی اور اخلاقی مقاصد کا عشق بن گیا۔ دونوں حالتوں میں اس میں جذبے سے زیادہ فکر و تعقّل نمایاں ہے۔ چونکہ اس کا تخیّل قوی تھا، اس لیے اس نے جذبے کی کمی کو بڑی حد تک پورا کر دیا۔ اس نے اپنے مقاصد اور اپنی فکر پر شعوری طور پر جذبہ طاری کیا تاکہ اس کے کلام کی اثر آفرینی میں اضافہ ہو۔ اقبال کا جذبہ حافظ کے جذبے کے برعکس بڑی حد تک شعوری ہے۔ اس کی عشق اور عقل کی اختلافی بحث بھی تخیّلی ہے۔ اس کے برعکس یہی بحث مولانا روم اور حافظ کے یہاں خالص جذباتی ہے۔ اس سے اقبال کی فنّی اور شاعرانہ عظمت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ اسے جن مسائل سے واسطہ تھا وہ بیسویں صدی کے تعقّلی اور صنعتی دور کی تہذیب سے تعلق رکھتے تھے۔ اس لیے اس نے اپنی تخلیق میں فکر و جذبہ کی آمیزش کا جو طریقہ اختیار کیا وہی مقتضائے حال کے عین مطابق تھا۔ اگر مولانا روم اور حافظ بیسویں صدی میں ہوتے تو وہ بھی وہی کرتے جو اقبال نے کیا۔ انھیں بھی دروں بینی میں بروں بینی کی آمیزش کرنی پڑتی اور تعقّل اور جذبے کو ایک دوسرے سے قریب لانا پڑتا۔ اقبال کے یہاں جب مجازی عشق، مقاصد کا عشق بن گیا تو اس نے حقیقت کا رنگ اختیار کر لیا۔ اجتماعی مقاصد کے علاوہ کہیں کہیں اقبال کے یہاں الوہی عشق کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں جو

اس کی مقصدیت سے نمایاں طور پر علاحدہ ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر اس کا عشق کا تصور، دنیاوی مقاصد آفرینی سے وابستہ ہے جسے اس کا مجاز کہنا چاہیے۔ اس میں علم اور جذبہ و تخیل کا مرکب بنانے کی کوشش کی ہے جو بڑی حد تک کامیاب ہے۔ اس کی کامیابی کا اندازہ اس کی تاثیر سے ہوتا ہے۔

اقبال ہمارے نہایت کامیاب نظم نگاروں میں ہے۔ اس نے حالی کی روایات کو ترقی دی۔ خاص کر اس کی فطرت نگاری جسے وہ کبھی پس منظر کے طور پر پیش کرتا ہے اور کبھی فی نفسہٖ وہ اس کا فنی مقصود ہوتا ہے۔ یہ اُردو میں مکمل شکل میں پہلی مرتبہ نظر آتی ہے۔ مغربی ادب کی تقلید میں آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی کی نظموں سے اُردو والے اس سے روشناس ہو چکے تھے۔ لیکن اقبال کو انگریزی اور جرمن ادب سے استفادے کا موقع ملا جو اس سے قبل کے شاعروں کو نہیں ملا تھا۔ اس لیے اس نے فطرت نگاری کو اپنی فنی تخلیق میں خاص مقام دیا۔ حسنِ مجازی کی تحسین و تاثیر کے متعلق جو نظمیں اوپر پیش کی گئیں، ان کا فنی معیار بلند ہے۔ ان میں رومانیت اور واقعیت دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ بیانیہ ہونے کے باوجود وہ تخیل و جذبہ کی کیمیاگری سے تابناک ہیں۔ ان کے تسلسل اور پھیلاؤ میں اکتا دینے والی میکانکی یکسانیت نہیں۔ اکثر اوقات ان کا موضوع بڑی چابکدستی اور توازن سے پوری نظم پر محیط ہے۔ تخیل کی پرواز اور ہیئت و اسلوب میں کوئی کور کسر نہیں۔ اس کے تجربے اور قلبی واردات کہیں بھی اصلیت سے ہٹی ہوئی نہیں معلوم ہوتیں۔ اقبال نے اپنے مجازی عشق کی نسبت صاف گوئی اور سچائی سے کام لیا۔ "بانگ درا" کے شائع ہونے کے وقت اگرچہ اس کا مجاز کا تصور، مقصدیت کی برگزیدگی میں بدل چکا تھا لیکن اس کے باوجود اس نے اپنی پرانی عشقیہ نظموں کو جوں کا توں رہنے دیا۔ اس سے ہمیں اس کے فکر و فن کی ارتقائی منزلوں کا علم ہوتا ہے جو حافظ کے یہاں ممکن نہیں۔

اقبال کے یہاں مجاز مقصدیت کی حقیقت میں بدل گیا لیکن حافظ کے یہاں شروع سے آخر تک مجاز اور الوہی حقیقت پہلو بہ پہلو موجود رہے۔

اقبال کی فارسی غزلوں میں بھی مقصدیت کے پہلو بہ پہلو مجاز کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ سنجیدگی اور متانت کو شوخی اور رنگیں نوائی کے ساتھ شیر و شکر کیا ہے۔ بعض جگہ لب و لہجہ کا شخصی انداز بھی ملتا ہے۔ مثلاً محبوب کی سادہ لوحی اور بے خبری کو اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ بڑی معصومیت سے اپنے عاشق کے بالین پر بیٹھا علاج کی تدبیریں بتلاتا ہے۔ اسے تجاہلِ عارفانہ کہیے یا بھولاپن کہ اسے یہ احساس نہیں کہ عاشق کے تمام دُکھ تو اسی کے تغافل کا نتیجہ ہیں۔ عشق کے دردمند کی دوا تو محبوب کا التفات ہے:

دگر ز سادہ دلیہای یار نتواں گفت
نشستہ بر سر بالین من ز درماں گفت

پھر اسی غزل میں ہے کہ معشوق پہلے تو دیدہ و دانستہ اپنے عاشق کو پہچانتا نہیں لیکن جب پہچان لیتا ہے تو اپنے عتاب زیر لبی کو ظاہر کرنے کو کہتا ہے کہ یہ کم بخت کیوں میرے پیچھے پڑ گیا ہے؟ کیا اچھا ہو کہ یہ اسی طرح تباہ حال رہے! اس کے بغیر وہ اپنی حرکتوں سے باز نہیں آئے گا۔ عاشق کہتا ہے کہ میں اس کی اس ادا پر اپنے کو تباہ و برباد ہی رکھوں گا:

خراب لذّت آنم کہ چوں شناخت مرا
عتاب زیر لبی کرد و خانہ ویراں گفت

پھر کہتا ہے کہ میری شوریدہ بیانی کی اصلی وجہ یہ ہے کہ میں نے محبوب کے زلف و گیسو کو اپنی گفتگو کا موضوع بنایا۔ جب زلف و گیسو پریشان ہیں تو ان کے ذکر میں بھی پریشان خیالی پیدا ہونا لازمی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ معمول کے خلاف ہوگا:

اگر سخن ہمہ شوریدہ گفتہ ام چہ عجب   کہ ہر کہ گفت ز گیسوی او پریشاں گفت

مجازی عشق کی وارداتوں اور اپنی رندمشربی کا "زبورِ عجم" میں ذکر کیا ہے، رمز و ایما کی زبان میں نہیں بلکہ صاف صاف۔ ایسا محسوس ہوتا جیسے وہ اپنی بیتی ہوئی عاشقانہ زندگی کی یادوں سے لطف اندوز ہو رہا ہو :

یاد ایامی کہ خوردم بادہ ہا با چنگ و نی
جام می در دستِ من، مینای می در دستِ وی

اس غزل کے ایک دوسرے شعر میں ایسا پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے کہ مجاز اور حقیقت دونوں کی تعبیر و توجیہ ہوسکتی ہے :

بی تو جانِ من چو آں سازی کہ تارش درگسست
در حضور از سینۂ من نغمہ خیزد پی بہ پی

مندرجہ ذیل دونوں غزلوں کا لہجہ خالص مجازی ہے۔ اپنی محبت کے لیے فطرت سے پس منظر کا کام لیا ہے :

ہوای فرودیں درگلستاں میخانہ میسازد	لہواز غنچہ میریزد، ز گل پیمانہ میسازد
محبت چوں تمام افتد، رقابت از میاں خیزد	بہ طوفِ شعلۂ پروانہ با پروانہ میسازد
بساز زندگی سوزی، بسوز زندگی سازی	چہ بیدردانہ میسوزد، چہ بیتابانہ میسازد
ایں نکتہ را شناسد آں دل کہ دردمند است	من گرچہ توبہ گفتم نشکستہ ام سبو را
گفتی مجو وصالم بالاتر از خیالم	عذر نو آفریدی اشک بہانہ جو را
رمزِ حیات جوئی؟ جز در تپش نیابی	در قلزم آرمیدن ننگ است آبجو را

مقصدیت کے ساتھ بعض اشعار میں حقیقت کا رنگ نمایاں ہے۔ کہیں حقیقت اور مجاز ایک دوسرے کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتے نظر آتے ہیں۔ مقصدیت بھی وہیں کھڑی آس پاس تماشا دیکھنے میں مصروف ہے۔ مجاز اور حقیقت اور مقصدیت کی یہ لطیف آمیزش اقبال ہی کا حصہ ہے۔ اس سے اس کی فنی برگزیدگی میں کوئی کمی نہیں آئی بلکہ اس میں اور اضافہ ہوگیا۔ اس سے اس کے جذبہ و تخیل میں اور زیادہ تابناکی اور نکھار پیدا ہوگیا۔ اقبال کے

اسلوب سے فنّی اور جذباتی صداقت کا بھی اندازہ ہوتا ہے :

پرتو حسن تو می افتد بروں مانند رنگ ۔۔۔ صورت می پردہ از دیوار مینا ساختی[1]
صد جہاں میروید از کشت خیال ما چو گل ۔۔۔ یک جہان و آں ہم از خون تمنّا ساختی

نقش دگر طراز دہ آدم پختہ تر بیار ۔۔۔ لعبت خاک ساختن می نسزد خدای را

در طلبش دل تپید، دیر و حرم آفرید ۔۔۔ ما بہ تمنّای او، او بہ تمنّای ماست

بخلوتے کہ سخن میشود حجاب آں جا ۔۔۔ حدیث دل بزبان نگہ میگویم
چو موج ساز وجودم ز سیل بے پرواست ۔۔۔ گماں مبر کہ دریں بحر ساحلے جویم
میانۂ من و او ربط دیدہ و نظر است ۔۔۔ کہ در نہایت دوری ہمیشہ در دیدم
کشید نقش جہانی بہ پردۂ چشمم ۔۔۔ ز دست شعبدہ بازی اسیر جادویم
درون گنبد در بستہ اش نگنجیدم ۔۔۔ من آسمان کہن را چو خار پہلویم

شب من سحر نمودی کہ بطلعت آفتابی ۔۔۔ تو بطلعت آفتابی سزد ایں کہ بی حجابی
غم عشق و لذت او اثر دوگونہ دارد ۔۔۔ گہی سوز و درد مندی گہی مستی و خرابی
ز حکایت دل من تو بگو کہ خوب دانی ۔۔۔ دل من کجا کہ او را بکنار من نیابی

عشق اگر فرماں دہد از جان شیریں ہم گذر ۔۔۔ عشق محبوب است و مقصود است و جاں مقصود نی

---

[1] اس شعر میں اقبال نے بیدل سے استفادہ کیا ہے۔ بیدل کا شعر ہے :

دل اگر میداشت وسعت بی نشاں بود ایں چمن
رنگ می بیروں نشست از بسکہ مینا تنگ بود

مسجد و میخانہ و دیر و کلیسا و کنشت — صد فسوں از بہر دل بستند و دل خوشنود نی
پیش من آی! دم سردی دل گرمی بیار — جنبش اندر تست اندر نغمۂ داؤد نی

عقل فسوں پیشہ بے چارے عشق کے مقابلے میں اپنا لاؤ لشکر لے کر آئی ہے۔ لیکن تم یہ مت سمجھو کہ عشق تنہا ہے۔ اس کے بھی ساتھی اور حمایتی ہیں۔ ضرورت پڑی تو وہ اس کی مدد پر آئیں گے اور عقل کو شکست دے دیں گے:

اگرچہ عقل فسوں پیشہ لشکری انگیخت
تو دل گرفتہ نباشی کہ عشق تنہا نیست

اس غزل کے دوسرے اشعار میں بھی مجاز و حقیقت کا عارفانہ رنگ ملا جلا ہے۔ ان میں رمز و ایما کی رنگا رنگی عجب بہار دکھا رہی ہے۔ زبان و بیان کی روانی، لفظوں اور جملوں کی برجستگی، ترکیبوں کی چستی، خیال کی رعنائی اور اس کی تہ میں ترنم و نغمگی کی زیریں لہریں، روح میں نشاط اور وجد پیدا کرتی ہیں:

نظر بخویش چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست — جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست
بیا کہ غلغلہ در شہر دلبراں فگنیم — جنون زندہ دلاں ہرزہ گرد صحرا نیست
شریک حلقۂ رندان بادہ پیما باش — حذر ز بیعت پیری کہ مرد غوغا نیست
برہنہ حرف نگفتن کمال گویائی است — حدیث خلوتیاں جز برمز و ایما نیست

موج را از سینۂ دریا گسستن میتواں — بحر بی پایاں بجوی خویش بستن میتواں
من فقیری بی نیازم مشربم این ست و بس — مومیائی خواستن نتواں شکستن میتواں

ہر چند کہ عشق او آوارۂ راہی کرد — داغی کہ جگر سوزد در سینۂ ما ہی نیست
من چشم نہ بردارم از روی نگارینش — آں مست تغافل را توفیق نگاہی نیست

اقبال قبا پوشد در کار جہاں کوشد — دریاب کہ درویشی با دلق و کلاہی نیست

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گردد — زند بر شعلۂ خود را صورت پروانہ پی در پی
ز اشک صبحگاہی زندگی را برگ و ساز آور — شود کشت تو ویراں تا نریزی دانہ پی در پی

عشق اندر جستجو افتاد و آدم حاصل است — جلوۂ او آشکارا ز پردۂ آب و گل است
آفتاب و ماہ و انجم میتواں دادن ز دست — در بہای آں کف خاکی کہ دارای دل است

بر دل بیتاب من ساقی می نابی زند — کیمیا ساز است و اکسیری بہ سیمابی زند
غم مخور ناداں کہ گردوں در بیابان کم آب — چشمہ ہا دارد کہ شبخونی بہ سیلابی زند

گذر ز آنکہ ندیدست و جز خبر ندہد — سخن دراز کند لذت نظر ندہد
شنیدہ ام سخن شاعر و فقیہ و حکیم — اگرچہ نخل بلند است برگ و بر ندہد
نہ در حرم نہ بہ بتخانہ یابم آں ساقی — کہ شعلہ شعلہ بہ بخشد شرر شرر ندہد

"بال جبریل" کی ایک نظم نما غزل میں مجاز کی زبان میں حقیقت و معرفت کے اسرار و رموز بیان کیے ہیں۔ طرز خطاب کی بے تکلفی اور بے ساختگی سے اقبال کی روحانی بلند مقامی کا اظہار ہوتا ہے۔ مقصدیت کو بڑی خوبی سے حقیقت سے ہم آغوش کیا ہے۔ یہ اس کے عارفانہ ذوق و شوق کی اچھی مثال ہے۔ تاثر و تخیل حقیقت و معرفت کی تہ میں اتر گئے ہیں اور اخلاص نے جذبہ و فکر کو اپنے رنگ میں رنگ لیا ہے۔ اس سے اقبال کا فنی کمال ظاہر ہوتا ہے:

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر — ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو میں ہوں خزف تو تو مجھے گوہر شاہوار کر
باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں؟ کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

اِس "دعا" میں عارفانہ رنگ نمایاں ہے۔ یہ دعا مسجد قرطبہ میں لکھی گئی تھی:

راہِ محبت میں ہے کون کسی کا رفیق ساتھ مرے رہ گئی ایک مری آرزو
میرا نشیمن نہیں درگہِ میر و وزیر میرا نشیمن بھی تو، شاخ نشیمن بھی تو
تجھ سے گریباں مرا مطلعِ صبحِ نشور تجھ سے مرے سینے میں آتشِ اللہ ھو
تجھ سے مری زندگی سوز و تب و درد و داغ تو ہی مری آرزو تو ہی مری جستجو
پاس اگر تو نہیں شہر ہے ویراں تمام تو ہے تو آباد ہیں اجڑے ہوئے کاخ و کو
پھر وہ شرابِ کہن مجھ کو عطا کر کہ میں ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کے جام و سبو
چشمِ کرم ساقیا دیر سے ہیں منتظر جلوتیوں کے سبو خلوتیوں کے کدو

اس نظم میں راز و نیاز اور شکوہ و شکایت کے عالم میں بھی اقبال نے حق تعالا کی تنزیہی شان کو قائم رکھا ہے۔ یہ اندازِ بیان اسے دوسرے شعرائے متصوّفین سے ممتاز کرتا ہے۔ عشقِ حقیقی کے اظہار میں اس نے دوسروں سے الگ راہ اختیار کی جس سے اس کی فنّی تخلیق کی جدت پسندی اور یقین و ایمان کی تابناکی نمایاں ہوتی ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ اخلاص و عقیدت میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہ بھی حق تعالا سے اس کا راز و نیاز ہے جب وہ کہتا ہے کہ تجھ سے مجھے یہ گلہ ہے کہ تو خود تو غیر محدود ہو گیا اور مجھے چار سو کی حد بندی میں محدود کر دیا۔ اس شکایت میں یہ مضمر ہے کہ کیا اچھا ہوتا اگر تو نے مجھے بھی اپنی طرح لامحدود بنا دیا ہوتا:

تیری خدائی سے ہے میرے جنوں کو گلہ
اپنے لیے لامکاں میرے لیے چار سُو

اِس شعر میں بھی اقبالؔ نے باری تعالا سے عارفانہ راز و نیاز کا لب و لہجہ اختیار کیا ہے:

تو نے یہ کیا غضب کیا اس کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

مندرجہ ذیل شعر میں ذوق و شوق کی شوخی اور بے تکلفی زیادہ نمایاں ہوگئی ہے۔ اس کی کوئی مثال، ہمیں حافظ کے یہاں بھی نہیں ملتی: فقہا اس کے متعلق چاہے کچھ فتوا دیں، وہ اپنی بات محبت کی بےخودی اور ذوق و شوق میں اسی طرح کہہ گیا جیسے منصور حلاج کہہ گیا تھا۔ مقصدیت کے ساتھ عشق کی یہ سرشاری اپنی مثال آپ ہے۔ اقبالؔ کی اس فنی جدت پسندی اور برگزیدگی کا اعتراف ضروری ہے:

غافل تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا
یا میرا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

اقبالؔ اپنے جذبۂ عشق کو عالمِ فطرت پر بھی طاری کر دیتا ہے۔ عام طور پر انسان اور فطرت کے درمیان ایک خفیف سا پردہ پڑا رہتا ہے۔ شاعر اپنے تخیل اور جذبے کی بدولت اس پردے کو اٹھا دیتا ہے۔ اب وہ فطرت سے دو بدو گفتگو کرتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اپنے عشق کی بدولت وہ فطرت سے برتر ہے۔ فطرت اگر کبھی درد و سوز کا اظہار کرتی ہے تو وہ بھی انسانی تخیل ہی کا کرشمہ ہے۔ لالہ دل جلوں میں شہرت رکھتا ہے لیکن اس کے دل کا داغ سوزِ آرزو کا نتیجہ نہیں۔ نرگس تماشائی بننے کی کوشش کرتی ہے لیکن اسے لذتِ دید حاصل نہیں:

لالۂ ایں گلستاں داغِ تمنائی نداشت
نرگسِ طنازِ او چشمِ تماشائی نداشت

دوسری جگہ کہا ہے کہ میرے سینے میں جو داغ ہے اسے لالہ زاروں میں تلاش کرنا عبث ہے:

داغی کہ سوزد در سینۂ من
آں داغ کم سوخت در لالہ زاراں

غالب نے بھی اپنے ایک شعر میں فطرت کے مقابلے میں انسانی فضیلت ظاہر کی ہے۔ وہ انسان کو اس طرح خطاب کرتا ہے کہ میری بہار کے آگے فطرت کی بہار ہیچ ہے:

گلت را لوا نرگست را تماشا
تو داری بہاری کہ عالم ندارد

کبھی اقبال اپنے جذب دروں کو فطرت پر طاری کر دیتا ہے۔ اب اسے فطرت میں ہر طرف عشق و شوق کی ہنگامہ آرائی نظر آتی ہے، گویا کہ اس کی قلب ماہیت ہوگئی:

بہ برگ لالہ رنگ آمیزی عشق — بجان ما بلا انگیزی عشق
اگر ایں خاکداں را وا شگافی — دروں بنگری خونریزی عشق

پروانے میں جو عشق کی بے تابی ہے وہ اس چنگاری کی وجہ سے ہے جو ہمارے دل سے اڑ کر اس کے وجود میں سما گئی:

عشق انداز تپیدن ز دل ما آموخت
شرر ماست کہ برجست و بہ پروانہ رسید

اقبال کے نزدیک ایمان کی کسوٹی بھی عشق ہے۔ اگر کوئی اس پر پورا نہیں اترتا تو وہ کافر و زندیق ہے۔ اسی کی بدولت عمل کی پاکیزگی ممکن ہے۔ اس کے بغیر عمل ظواہر پرستی کے سوا کچھ نہیں:

زرسم و راہ شریعت نکردہ ام تحقیق
جز اینکہ منکر عشق است کافر و زندیق

عشق کا لازمی نتیجہ مستی اور سرشاری ہے۔ اگرچہ اقبال حافظ کے "سُکر" کا قائل نہ تھا لیکن اس کے باوجود اس نے اپنے کلام میں وہی کیف پیدا کیا جو حافظ کے کلام کی خصوصیت ہے۔ اس کا مقاصد کا عشق اس کے لیے مجاز بھی ہے اور حقیقت بھی۔ دونوں حالتوں میں اس کی شدت اور حرارت برقرار رہتی ہے۔ اس پر بھی حافظ کی طرح مستی کی کیفیت طاری ہوتی ہے جسے وہ بےخودی کہتا ہے۔ اس کی غزل سرائی میں اس کا اظہار کیا گیا ہے۔ وہ مستانہ وار غزل سرائی کرتا ہوا اپنے سفر زندگی کو طے کرتا ہے :

از من حکایت سفر زندگی مپرس
در ساختم بدرد و گذشتم غزلسرای

اقبال کو شیخ سے شکایت ہے کہ اس کی مینائے غزل میں جو تھوڑی سی شراب باقی رہ گئی تھی اسے بھی وہ حرام کہتا ہے۔ یعنی شیخ کو یہ گوارا نہیں کہ اسے مستی اور بےخودی کا سامان میسّر ہو۔ اگر یہ نہ ہوا تو وہ اپنے فن کی تکمیل کیسے کر سکے گا اور اپنا مقصدیت کا پیغام دوسروں کو کیسے پہنچا سکے گا ؟

میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی
شیخ کہتا ہے کہ یہ بھی ہے حرام اے ساقی

غزل کے ذریعے اقبال اپنے دل کی بھڑکتی ہوئی آگ کا صرف ایک شرارہ باہر پھینک سکا ہے۔ یہ عشق کی آگ ہے اور اس کے بعد بھی وہ ویسی کی ویسی موجود رہتی ہے :

غزلی زدم کہ شاید بنوا قرارم آید
تپ شعلہ کم نگردد ز گسستن شرارہ

اقبال نے اپنی غزلوں میں چاہے وہ فارسی ہوں یا اُردو، حافظ کا پیرایۂ بیان اختیار کیا اور بادہ و ساقی کے علائم کو استعمال کیا کہ بغیر اس

کے کچھ بات نہیں بنتی۔ بقول غالب :

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

مستی اور بےخودی کا مضمون مولانا روم اور حافظ دونوں کے کلام کی خاص خصوصیت ہے۔ اقبال نے ان دونوں عارفوں سے پورا فیض حاصل کیا۔ اسی لیے یہ شراب اس کے یہاں دو آتشہ ہوگئی۔ فرانسیسی شاعر بودلیر نے فنی تخلیق کے لیے مستی اور سرشاری کو ضروری بتلایا ہے۔ وہ کہتا ہے :

"ہر وقت مست اور بےخود رہو۔ سب کچھ اسی میں ہے۔ سوال یہ ہے کس قسم کی مستی؟ چاہے یہ شراب کی ہو، چاہے شاعری کی، چاہے نیک کرداری کی۔ لیکن ہو ضرور۔"

نیک کرداری سے بودلیر کا اشارہ اخلاقی مقصدیت کی طرف ہے۔ اس کی مستی بھی شراب کی مستی سے کم نہیں ہوتی۔ اقبال نے اپنی مستی کا ترانہ اس غزل میں پیش کیا ہے۔ اس کا ہر لفظ جھومتا ہوا محسوس ہوتا ہے :

دانم کہ نگاہ او ظرف ہمہ کس بیند — کردہ است مرا ساقی از عشوہ و ایما مست
ایں کار حکیمی نیست دامانِ کلیمی گیر — صد بندۂ ساحل مست یک بندۂ دریا مست
دل را بچمن بردم از باد چمن افسرد — میرد بخیاباں ہا ایں لالۂ صحرا مست
سینا ست کہ فاران است یارب چہ مقام است ایں — ہر ذرۂ خاک من چشمی ست تماشا مست

اقبال کی مستی اور سرشاری مقصدیت کی ہے لیکن اس کے بیان کرنے میں اس نے فنی حسن اور رنگینی کا دامن اپنے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑا۔ یہی اس کی مقبولیت کا سبب ہے۔ اس کے اخلاص اور جوشِ بیان نے اس کمی کو پورا کر دیا جو عام طور پر افادی اور اخلاقی شاعری میں راہ پا جاتی ہے۔ اس کے یہاں بیان کی مصنوعی آرایش سے اجتناب کیا گیا ہے لیکن اس کے باوجود حسن ادا کے قدرتی تناسب، موزونیت اور کیمیاگری نے اس کے

کلام میں دل کشی اور تاثیر کوٹ کوٹ کر بھردی۔ یہ اس کے عشق بلا خیز ہی کا فیضان ہے کہ اس میں خودی اور بے خودی دونوں کی سمائی ہوگئی۔ اس کا عشق کا تصور اتنا ہی وسیع ہے جتنی کہ خود زندگی۔ وہ زندگی بھی ہے اور زندگی کا جوہر بھی۔ اس کی تخلیقی قدر کی کوئی حد نہیں :

عاشق آنست کہ تعمیر کند عالم خویش
در نسازد بہ جہانی کہ کرانی دارد

اقبال کے عشق نے مجاز سے شروع ہوکر مقصدیت میں اپنی تکمیل کی۔ اس کے لیے اس کی شخصیت کو بڑی جدوجہد اور ریاض کرنا پڑا کہ بغیر اس کے کوئی قابل قدر چیز زندگی میں حاصل نہیں ہوتی۔ اس نے فکر و وجدان کے ذہنی وسائل کو استعمال کیا اور علم و معرفت کو جذبہ و تخیل سے ہم آمیز کرکے زندگی کی ترجمانی کی جس کا اصلی محرک عشق ہے۔ اس کے بغیر تکمیل ذات نہیں ہوسکتی۔ عشق سے انسان لزوم و جبر کی زنجیروں سے رہائی پاتا اور حقیقی آزادی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ یہی مقاصد کے رخ زیبا پر غازہ لگاتا اور سعی و عمل کے لیے ان میں دل کشی پیدا کرتا ہے۔ اس کا خاصہ پیہم آرزو ہے جو زندگی میں نئی نئی منزلوں کی نشاندہی کرتی ہے :

ہر لحظہ نیا طور، نئی برق تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

عشق ہی کی بدولت انسان میں جدت آفرینی اور تخلیق اقدار کی استعداد پیدا ہوئی۔ اس صفت میں وہ باری تعالا کا شریک کار بن گیا۔ ایسا کیوں نہ ہوتا جب کہ باری تعالا نے اپنی روح اس میں پھونک دی وَ نَفَخْتُ فِیْہِ مِنْ رُّوْحِیْ۔ وہ اپنی تازہ کاری کے باعث فطرت پر فضیلت حاصل کرتا ہے :

فروغ آدم خاکی ز تازہ کاری ہاست
مہ و ستارہ کنند آنچہ پیش ازیں کردند

عشق ہی کے بل بوتے پر انسان فطرت کو للکارتا ہے کہ یہ کیا روز وہی باتیں، کبھی کوئی نیا کام بھی تو کر۔ بغیر جدت و تخلیق کے ہمارا دل دنیا میں نہیں لگتا:

طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

عشق سے انسان میں جدت آفرینی کے جذبے نے جنم لیا جو دل میں کانٹے کی طرح اس وقت تک چبھتا رہتا ہے جب تک کہ اس کی تسکین نہ ہو جائے۔ خدا نے جو جہان پیدا کیا اسے وہ اپنے جذبۂ دروں سے آراستہ کرتا اور اس میں حسن و جمال پیدا کرتا ہے:

نوای عشق را ساز است آدم — کشاید راز و خود راز است آدم
جہاں او آفرید این خوبتر ساخت — مگر با ایزدا بناز است آدم

دنیا کی ساری رونق عشق پر [illegible] ہے۔ اسی کے حلقۂ دام میں آکر زندگی کو ذوقِ تمنا نصیب ہوا:

من بندۂ آزادم عشق است امام من — عشق است امام من عقل است غلام من
ہنگامۂ این محفل از گردش جام من — این کوکب شام من، این ماہ تمام من
جاں در عدم آسودہ بی ذوق تمنا بود — مستانہ نوا ہا زد در حلقۂ دام من

عشق ارتقا کا محرک ہے۔ اس سے جو اندرونی جوشِ حیات پیدا ہوتا ہے وہ فطرت سے مطابقت کی تعلیم دیتا ہے۔ اقبال کہتا ہے کہ اسی کی روشنی سے مچھلی سمندر کی تاریکی میں اپنا راستہ تلاش کر لیتی ہے:

شارع مہر او قلزم شگاف است
بماہی دیدۂ رہ میں دہد عشق

اقبال کہتا ہے کہ عشق زندگی کی اعلاترین تخلیقی استعداد ہے۔ اس کے جذب و تمنا کی سعی و جہد خارجی فطرت سے مقاومت کرتی ہوئی مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کی آنکھ اسی طرح لذتِ دیدار کی کاوش کا نتیجہ ہے جس طرح منقارِ بلبل اس کی سعیِ نوا کی مرہونِ منت ہے۔ یہ سب زندگی کی تمنائے اظہار کے انداز ہیں۔ کبوتر کی شوخیِ خرام اور بلبل کی ذوقِ نوا جذب و مستی کے مظاہر ہیں جنھیں عشق کی کرشمہ سازی کہنا چاہیے:

چیست اصل دیدۂ بیدار ما بست صورت لذت دیدار ما
کبک پا از شوخیِ رفتار یافت بلبل از سعیِ نوا منقار یافت

یہاں اقبال نے اس جانب اشارہ کیا ہے کہ ارتقا کسی اندھا دھند یا بے کیف میکانکی عمل کا نتیجہ نہیں بلکہ جبلتِ عشق و آرزو سے اندرونی جوش تخلیق کرتی ہے جس کی بدولت وجود اپنے آپ کو خارجی فطرت میں وسیع کرنے اور اس سے مطابقت پیدا کرنے کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔[1]

غرض کہ اقبال کا عشق کا تصور حافظ کے تصور کے مقابلے میں زیادہ وسعت، گہرائی اور گیرائی رکھتا ہے۔ اس نے اپنے تصورِ عشق کو صرف انسانی جذبات کے اظہار کا وسیلہ نہیں بتایا بلکہ اس کے ذریعے زندگی اور تقدیر کے سربستہ رازوں کا انکشاف کیا۔ اس نے عشق کو جن وسیع معنوں میں استعمال کیا، شعرائے متصوفین میں سوائے مولانا روم کے اور کسی کو اس کی بھنک بھی نہیں پہنچی تھی۔ اس نے مولانا کے اثر کا بڑے کھلے دل سے اعتراف کیا ہے۔ لیکن چونکہ اس کی نظر جدید فلسفہ و حکمت پر تھی اس لیے اس کا تصورِ عشق زیادہ معنی خیز ہے۔ اس نے

---

[1] روحِ اقبال۔ یوسف حسین خاں

عالمِ نو کی تعمیر و تشکیل کے لیے عشق اور عقل کی آمیزش اور ترکیب کا پیغام دیا، وہ موجودہ انسانی تہذیب کے لیے تجدید و بقا کا ضامن ہے :

عشق چوں بازیرکی ہم برشود　　نقش بندِ عالمِ دیگر شود
خیزو نقشِ عالمِ دیگر بنہ　　عشق را بازیرکی آمیز دہ

اس میں شک نہیں کہ اقبال نے عشق کو عقل کے مقابلے میں فضیلت اور ترجیح دی لیکن وہ یہ نہیں کہتا کہ عقل بے کار ہے۔ اس کے برعکس اس نے بار بار یہ بات دہرائی ہے کہ اس کے بغیر انسان کی تصرف و ایجاد کی صلاحیت بروئے کار نہیں آسکتی۔ اس کے نزدیک عقل کا کام یہ ہے کہ مادی عالم کے معاملوں کو سلجھائے اور ان کے مخفی پہلوؤں کی عقدہ کشائی کرے۔ عقل تاریخ کی قوتِ ناظمہ اور انسانی آزادی اور اختیار کی علامت ہے جو فطرت کے مقابلے میں انسان کو حاصل ہے لیکن زندگی کی اندرونی حقیقت ہم صرف عشق و وجدان کے ذریعے محسوس کرتے ہیں۔ اقبال عقل کو بھی زندگی کے خادموں میں شمار کرتا ہے۔ عشق کے جنونِ تخلیق پر اگر عقل کی روک نہ رہے تو انسانی معاملے درہم برہم ہو جائیں۔ وہ یہ مانتا ہے کہ عشق کی طرح عقل بھی انسان کو منزلِ مقصود کی طرف لے جاتی ہے۔ اس نے عقل کو بھی امیرِ کارواں کہا ہے :

ہر دو بمنزلی رواں، ہر دو امیرِ کارواں
عقل بہ حیلہ میبرد عشق برد کشاں کشاں

غرض کہ اقبال نے عشق اور عقل کی آمیزش کا جدید زمانے کے انسان کو جو پیغام دیا اس کے روحانی اور اجتماعی مضمرات پر لوگوں نے اب تک پوری طرح غور نہیں کیا۔ جدید تہذیب عقلِ جزوی کی رہبری میں جس تیزی

---

[1] روحِ اقبال۔ یوسف حسین خاں

کے ساتھ تباہی اور بربادی کی طرف جا رہی ہے اسے اقبال کا پیغام بچا سکتا ہے۔ مغربی حکما میں بھی اس وقت بعض ایسے ہیں جو وہی بات کہہ رہے ہیں جو اقبال نے کہی تھی۔ اس کا قوی امکان ہے کہ اقبال کا پیغام آئندہ دکھی انسانیت کے درد کا مداوا ثابت ہو۔ جدید زمانے کا انسان اس وقت عجیب جھنجھلاہٹ، اُلجھن اور بیزاری کی کیفیت میں مبتلا ہے۔ قدروں کا احترام اُٹھ گیا۔ صنعتی تہذیب کی میکانیت نے محبّت اور عقیدت کو اپنے پاؤں تلے روند ڈالا۔ برہمی اور بے اعتباری کا ہر طرف دور دورہ ہے۔ فن اور ادب زندگی کے کھوئے ہوئے وقار کو پھر سے قائم کرنے میں مدد دے سکتے ہیں۔

اقبال کا پیغام جدید زمانے کے انسان کے لیے یہ ہے کہ وہ پھر سے عقیدت کی بنیادوں کو استوار کرے، انسانیت کی محبّت کو عقل کی روشنی میں فروغ دے۔ اسی کو اس نے عشق اور زیرکی کا امتزاج کہا ہے جس کی بدولت دنیا میں نیا انسان جنم لے سکتا ہے:

خیز و نقش عالم دیگر بنہ
عشق را با زیرکی آمیز دہ

چوتھا باب

حافظ اور اقبال کے خیالات میں

مماثلت اور اختلاف

علم و فضل

"مقدمۂ جامع دیوان حافظ" میں جو حافظ کے متعلق قدیم ترین ماخذوں میں ہے، لکھا ہے کہ حافظ اپنے عہد کے "مفخر افاضل العلما" میں شمار ہوتا تھا۔ اس کا علم و فضل اپنے ہم عصروں میں مسلّم تھا۔ اس نے تفسیر و فقہ، حکمت و فلسفہ اور تصوّف اور ادبِ عربی میں بڑی دستگاہ حاصل کی تھی۔ "مقدمۂ جامع" میں ہے کہ بعض کتابیں اکثر اس کے زیرِ مطالعہ رہتی تھیں۔ ان میں زمخشری کی تفسیر "کشاف" کا ذکر کیا گیا ہے۔ حافظ نے اس پر حاشیہ بھی لکھا تھا۔ اس کے علاوہ قرآن کی تفسیر لکھی تھی جس میں نکاتِ قرآنی اور لطائفِ حکما میں تطابق کی کوشش کی تھی۔ چنانچہ اس نے اس کی نسبت ذکر کیا ہے:

زحافظان جہاں کس چو بندہ جمع نکرد
لطائفِ حکما با نکاتِ قرآنی

حافظ کو اپنے حافظِ قرآن ہونے پر بڑا فخر تھا اور اس کا خیال تھا کہ اس کی شاعری کی دل آویزی اس لیے ہے کہ اس کے سینے میں قرآن محفوظ ہے۔ اسی مناسبت سے حافظ تخلص رکھا تھا:

ندیدم خوشتر از شعر تو حافظ
بقرآنی کہ اندر سینہ داری[1]

حکمت و فلسفہ میں بیضاوی کی "مطالع الانظار" حافظ کی محبوب کتاب تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا حکمت و فلسفہ کا مطالعہ وسیع تھا۔ چنانچہ اس کے کلام میں اس قسم کی اصطلاحات جیسے جواہر فرد، صور، ہیولی، تصور و تصدیق وغیرہ استعمال ہوئی ہیں۔ ادب میں سکاکی کی "مفتاح العلوم" اس کے زیر مطالعہ رہتی تھی۔ حافظ کے زمانے میں یہ کتاب درس میں شامل تھی۔ اس میں صرف و نحو اور معانی و بیان پر بحث نہایت بلند معیار سے کی گئی ہے۔ عربی زبان پر اسے قدرت حاصل تھی جیسا کہ ان عربی اشعار سے ظاہر ہے جو بعض جگہ غزلوں میں بیچ بیچ میں آگئے ہیں۔ مقدمۂ جامع میں "تحصیل قوانین ادب و تجسس دواوین عرب" کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔

حافظ کو موسیقی میں بھی درک تھا۔ "مجمع الفصحا" کی روایت کے بموجب وہ اپنا کلام ہمیشہ ترنم سے پڑھتا تھا۔ خود بھی اس کی نسبت ذکر کیا ہے:

---

[1] اس مضمون کے اور اشعار بھی دیوان میں ہیں:

صبح خیزی و سلامت طلبی چوں حافظ — ہر چہ کردم ہمہ از دولت قرآں کردم
ای چنگ فرو بردہ بخون دل حافظ — فکرت مگر از غیرت قرآں خدا نیست
حافظا بحق قرآں کز زرق و شید باز آ — باشد کہ گوی عیشی درایں میاں تواں زد
حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی — دام تزویر مکن چوں دگراں قرآں را

حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ وہ قرآن کو چودہ قرأتوں سے پڑھ سکتا ہے:

عشقت رسد بفریاد ار خود بسان حافظ
قرآں ز بر بخوانی در چار دہ روایت

معاشری خوش و رودی بساز میخواہم　　که درد خویش بگویم بنالۂ بم و زیر
ز چنگ زہرہ شنیدم که صبحدم میگفت　　غلام حافظ خوش لہجۂ خوش آوادم

حافظ کو اپنے فضل و دانش کا احساس تھا۔ اسے اس بات کی شکایت تھی کہ اس کی قدر جتنی ہونی چاہیے اتنی نہیں ہوئی۔ زمانہ جاہلوں اور نادانوں کو بامراد کرتا ہے اور اہلِ دانش کو کوئی نہیں پوچھتا۔ اس قسم کی شکایت ہر زمانے میں کی گئی ہے۔ دنیا میں کامیابی کے لیے جو طریقے اختیار کرنے کی ضرورت ہے وہ سچے عالموں اور دانشوروں کی شان سے گرے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان کی خودداری اور عزت نفس انھیں اس سطح پر آنے میں مانع ہوتی ہے۔ جو دنیا میں کامیاب ہونے کے لیے ضروری ہے:

فلک بمردم ناداں دہد زمام مراد
تو اہل دانش و فضلی ہمیں گناہت بس

حافظ کی اپنی زندگی کی ابتدا درس و تدریس سے ہوئی۔ ایک روایت ہے کہ قوام الدین حسن نے جو مدرسہ بنوایا تھا اس میں وہ قرآن کا درس دیتا تھا۔ دوسری روایت ہے کہ وہ اپنے استاد شمس الدین عبداللہ کے مدرسے میں جو اس کے مکان کے قریب واقع تھا، قرآن و تفسیر پڑھایا کرتا تھا۔ مقدمۂ جامع دیوان حافظ میں بھی اس کا ذکر ہے کہ وہ قرآن اور تفسیر و فقہ کا درس دیتا تھا ــــــ ممکن ہے کہ وہ اور دوسرے علوم بھی پڑھاتا ہو، اس لیے کہ اس کی معلومات کے دائرے میں تفسیر کے علاوہ فلسفہ و حکمت بھی شامل تھے۔ لیکن اس کے کلام میں صرف درسِ قرآن کی نسبت ذکر ہے:

ہیچ ورد دگر نیست حاجتت حافظ　　دعای نیم شب و درس صبحگاہت بس
مرو بخواب که حافظ ببارگاہ قبول　　ز ورد نیم شب و درس صبحگاہ رسید
حافظا در کنج فقر و خلوت شبہای تار　　تا بود وردت دعا و درسِ قرآں غم مخور

ہمیں اس کی تفصیل معلوم نہیں کہ وہ کون سے حالات تھے جن کے باعث حافظ نے مدرسہ و خانقاہ سے بیزار ہو کر میخانے کا رخ کیا یعنی اپنے اوپر عشق کی بےخودی طاری کی جس نے بالآخر جذب کی شکل اختیار کرلی۔ اس کیفیت کا اظہار اس کے کلام میں طرح طرح سے ملتا ہے۔ اس کا امکان ہے کہ اس کی آزاد خیالی کی وجہ سے علمائے عصر اس سے ناراض ہوں۔ سب سے پہلے تو وہ علما جو درس و تدریس میں اس کے شریک کار تھے، اس کے مخالف ہوگئے ہوں گے۔ پھر اس نے اپنے اشعار میں زہد فروشی اور ریاکاری کی جو قلعی کھولی تھی اس کی وجہ سے شیخ اور زاہد اور صوفی اور واعظ اور فقیہ اور قاضی اور مفتی سبھوں نے اس کی مخالفت پر کمر باندھی ہوگی۔ ممکن ہے انھیں نے شاہ شجاع کے معتمد الیہ فقیہ عماد کو حافظ کا مخالف بنا دیا ہو جس نے بادشاہ سے لگائی بجھائی کرکے اسے اس سے بدظن کر دیا۔ ان حالات میں ممکن ہے کہ حافظ نے خود مدرسے سے علاحدگی اختیار کرلی ہو کیوں کہ تعلیم و تدریس کبھی سیاست سے آزاد نہیں رہے، نہ حافظ کے زمانے میں اور نہ ہمارے زمانے میں۔

علمائے شیراز اس کی آزادہ روی اور آزاد خیالی کے مخالف اور اس کے علم و فضل اور فنی تخلیق کے باعث اس سے سخت حسد کرتے تھے۔ حافظ نے اپنے ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے کہ باوجود لوگوں کی حاسدانہ اور معاندانہ حرکتوں کے وہ ان کا بدخواہ نہیں۔ اسے ان کی روش پر ملال ضرور ہوا لیکن وہ انسان سے کبھی مایوس نہیں ہوا۔ جیسا کہ "خاطر امیدوار" کی دل پذیر ترکیب سے ظاہر ہے۔ حافظ کو خود اپنی ذات پر پورا اعتماد تھا کہ میری فنی تخلیق اور انسان دوستی مجھے دوام عطا کردے گی۔ اس شعر میں حافظ کی انسان دوستی کا بھرپور اظہار ہوا ہے۔ بڑا بلند اخلاقی شعر ہے:

دلا ز رنج حسوداں مرنج و واثق باش کہ بد بخاطر امیدوار ما نرسد

پھر اپنے فنی دوام کو اس شعر میں قطعیت سے واضح کیا ہے۔ زمانے نے اس کے ادّعا کی تصدیق کردی۔ اس کے مخالفوں کا کوئی نام تک نہیں جانتا لیکن اس کا نام زندہ و پائندہ ہے:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد بعشق
ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما

حافظ نے مدرسے سے بیزاری کا اظہار مندرجہ ذیل اشعار میں کیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مدرسہ و خانقاہ سے بیزاری میں تقدّم و تاخر نہیں۔ میخانے کا رخ کرنے سے قبل اس نے دونوں پر بلکہ ساری دنیا پر "چار تکبیر" پڑھ دی تھی۔ یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ میخانے سے آیا۔ اس کی مراد وہ مقام ہے جہاں شراب بکتی ہے یا وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو انسان کے دل پر جذب و بےخودی طاری کردیتی ہے۔ ممکن ہے حافظ کے پیش نظر دونوں ہوں۔ یہ اس کا خاص انداز ہے کہ وہ اپنا راز کسی کو نہیں بتاتا:

من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق — چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست
از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت — یک چند نیز خدمت معشوق و می کنم
طاق و رواق مدرسه و قال و قیل علم — در راه جام و ساقی مهرو نهاده ایم
حدیث مدرسه و خانقه مگوی که باز — فتاده در سر حافظ هوای میخانه
این خرقه که من دارم در رهن شراب اولی — وین دفتر بی معنی غرق می ناب اولی
ما درس سحر در ره میخانه نهادیم — محصول دعا در ره جانانه نهادیم
شوق لبت برد از یاد حافظ — درس شبانه ورد سحرگاه
بر در مدرسه تا چند نشینی حافظ — خیز تا از در میخانه کشادی طلبیم

چالیس سال کی عمر تک حافظ تحصیلِ علم اور درس و تدریس میں مشغول رہا۔ پھر کچھ تو خارجی حالات کی وجہ سے اور کچھ اپنی افتادِ طبع کے باعث اس نے اپنی باقی عمر آزادہ روی میں گزاری۔ اب تک اس کی جتنی

عمر بیت چکی تھی، اسے اپنی غفلت کا زمانہ کہتا ہے۔ اس کے بعد میخانے میں شوخ و شنگ معشوقوں نے اسے زندگی گزارنے کا سلیقہ اور قرینہ اپنے غمزہ و ادا سے ایسا سکھایا کہ وہ آخر تک انھی کا دم بھرتا رہا۔ اس نے یہ مانا ہے کہ اب میں دنیا کے کام کا نہیں رہا:

علم و فضل کہ بچہل سال دلم جمع آورد ترسم آں نرگس مستانہ بہ یغما ببرد

بغفلت عمر شد حافظ بیا با ما بمیخانہ کہ شنگولان خوش باشت بیاموزند کاری خوش

حافظ اور اقبال میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں نے اپنی زندگی درس و تدریس سے شروع کی۔ حافظ کی طرح اقبال بھی عالم و فاضل شخص تھا۔ حافظ کی طرح وہ بھی اپنے زمانے کے علوم و فنون پر گہری نظر رکھتا تھا۔ خاص کر اسلامی علوم و حکمت میں اسے مجتہدانہ بصیرت حاصل تھی۔ اس پر مغربی فلسفہ و حکمت نے سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ سیالکوٹ کالج میں اس نے مولانا میر حسن سے عربی، فارسی اور حکمت و تصوف کی تعلیم حاصل کی تھی۔ مولانا اپنے زمانے کے بڑے متبحر عالم تھے۔ خاص کر فارسی زبان و ادب پر ان کی گہری نظر تھی۔ اقبال میں شعر و شاعری کا ذوق انھیں کی صحبت میں پیدا ہوا۔ اس میں جلا اس نے خود اپنی محنت اور ریاضت سے پیدا کی۔ اقبال نے کھلے دل سے اعتراف کیا ہے کہ اس نے مولانا کی صحبت سے بڑا فیض حاصل کیا۔ بعد میں بھی وہ علمی مسائل کے متعلق مولانا سے مشورہ کرتا رہتا تھا۔ لاہور آکر اقبال نے ٹامس آرنلڈ سے فلسفے کی تعلیم حاصل کی۔ ایم۔ اے کرنے کے بعد کچھ عرصہ تدریس کا سلسلہ جاری رہا۔ آرنلڈ نے اقبال کی علم حاصل کرنے کی لگن میں اضافہ کیا اور اسی کے کہنے پر وہ اعلا تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے انگلستان اور جرمنی گیا۔ یورپ میں اقبال کا قیام تین سال رہا۔ اس عرصے میں اس نے مغربی مفکروں کا مطالعہ کیا اور ایران میں اسلامی تصوف کے نشو و نما پر ایک مقالہ لکھا۔ یورپ سے واپسی کے بعد اقبال نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا لیکن

یہ محض برائے نام تھا۔ اس کا بیشتر وقت مطالعے اور علمی غور و فکر میں گزرتا تھا۔" اسرارِ خودی" اور "رموزِ بیخودی" میں اس نے اپنے علمی افکار کو باقاعدہ طور پر گہری بصیرت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان مثنویوں کے بنیادی افکار بعد میں اس نے اپنی شاعری میں فنّی آب و رنگ کے ساتھ پیش کیے۔ اب اس کی شاعری اور اس کی فکر ایک دوسرے میں جذب ہوگئیں۔ لوگوں کے لیے یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگیا کہ وہ شاعر مفکّر ہے یا مفکّر شاعر۔ اس فیصلے کی کوئی خاص ضرورت بھی نہیں۔ اس کی شاعری اور فکر دونوں کا محور خودی ہے۔ یہ خودنگری بھی ہے اور خودشناسی بھی، اسی کے احساس میں انسانی فضیلت کا راز پوشیدہ ہے۔ اسی کے ذریعے وہ اہلِ ایشیا اور خاص طور پر مسلمانوں کی اخلاقی، معاشرتی اور سیاسی زبوں حالی کو دور کرنا چاہتا تھا۔ چنانچہ اس نے اپنی شاعری سے زیادہ اپنے پیام کو اہمیت دی۔ اس کے نزدیک اسلوب بیان کی اہمیت ضمنی ہے۔ اس کے باوجود اس کے کلام میں ہیئت کا حسن موجود ہے:

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرم راز درونِ میخانہ

اقبالؔ کے علم و فضل کا صحیح اندازہ ان سات خطبات سے ہوتا ہے جو اس نے مدراس یونیورسٹی میں انگریزی زبان میں دیے تھے۔ ان خطبات کا اردو ترجمہ "اسلامی الٰہیات کی جدید تشکیل" کے عنوان سے شائع ہوچکا ہے۔ ان خطبات میں اسلامی تعلیم کی توجیہ جدید زمانے کی علمی ضروریات کو پیشِ نظر رکھ کر کی گئی ہے۔ ان میں انفس و آفاق کے بنیادی حقائق پر بڑی بصیرت افروز بحث ہے۔ یہ کہنا درست ہے کہ اس نے ان خطبات میں اسلامی تہذیب اور علوم کے بحرِ بے پایاں کو کوزے میں بند کردیا جو صرف اسی شخص کے لیے ممکن تھا جو نہ صرف عالمِ دین ہو بلکہ حقیقت و معرفت

کے خزانے بھی اس کے سینے میں پوشیدہ ہوں۔ ان خطبات میں جن مسائل پر بحث کی ہے یہ ہیں : علم اور روحانی حال و وجدان؛ مذہبی وجدان کی فلسفیانہ تحقیق ؛ باری تعالیٰ کا تصوّر اور دعا کا مفہوم ؛ انسانی نفس اور مسئلہ اختیار و بقا ؛ اسلامی تہذیب کی روح ؛ اسلامی تعمیر میں حرکت کا اصول ؛ روحانی وجدان کی حقیقت کا امکان۔ ان سب مسائل پر جس گہرائی اور بصیرت سے بحث کی ہے اس سے اقبالؔ کے علم و فضل اور روحانی بلند مقامی کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اقبال بھی حافظ کی طرح علم اور مدرسے سے بیزار ہے اس لیے کہ یہاں روح کی صحیح تربیت اور نشو ونما کے بجائے سارا وقت ظواہر پرستی اور فروعات پر ضائع ہوتا ہے۔ وہ ایسے علم کا خواہاں تھا جو وجدانی اور روحانی سرچشموں سے سیراب ہو :

علم میں بھی سرور ہے لیکن　　یہ وہ جنت ہے جس میں حور نہیں
دلِ بینا بھی کر خدا سے طلب　　آنکھ کا نور، دل کا نور نہیں

ہے ذوقِ تجلی بھی اسی خاک میں پنہاں　　غافل تو نرا صاحبِ ادراک نہیں ہے

عقل و عشق یا علم و وجدان کی آمیزش ہی انسان کو اس کی منزلِ مقصود تک پہنچا سکتی ہے۔ ذوق و شوق جب خرد کو زندگی کا سلیقہ سکھاتا ہے تو وہ انسان کے لیے مفید بن جاتی ہے اور اس سے کارسازی کے وسائل پیدا ہوتے ہیں :

ترے دشت و در میں مجھ کو وہ جنوں نظر نہ آیا
کہ سکھا سکے خرد کو رہ و رسمِ کارسازی

کرمِ کتابی اور پروانے کی گفتگو میں بھی یہی مضمون بیان کیا ہے کہ زندگی کی حکمت کتابوں سے سمجھ میں نہیں آتی۔ اسے سوز و سازِ زندگی میں

تلاش کرنا چاہیے۔ یہاں بھی اقبال میں افادی مقصدیت کی جھلکیاں نمایاں ہیں :

شنیدم شبی در کتب خانۂ من　　بپروانہ میگفت کرم کتابی
باوراق سینا نشیمن گرفتم　　بسی دیدم از نسخۂ فاریابی
نفہمیدہ ام حکمت زندگی را　　ہماں تیرہ روزم ز بی آفتابی
نکو گفت پروانۂ نیم سوزی　　کہ ایں نکتہ را در کتابی نیابی
تپش میکند زندہ تر زندگی را　　تپش میدہد بال و پر زندگی را

اب مدرسہ و خانقاہ کے متعلق سنیے۔ حافظ کی طرح اقبال بھی ان سے بیزاری ظاہر کرتا ہے اس لیے کہ وہاں ظواہر پرستی کے سوا کچھ نہیں :

اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے غمناک　　نہ زندگی، نہ محبت، نہ معرفت، نہ نگاہ!

مکتبوں میں کہیں رعنائیٔ افکار بھی ہے　　خانقاہوں میں کہیں لذت اسرار بھی ہے
علم کی حد سے پرے بندۂ مومن کے لیے　　لذت شوق بھی ہے نعمت دیدار بھی ہے

کتابوں سے انسان کی بصیرت و وجدان کی فطری صلاحیت ماند پڑ جاتی ہے۔ اسے بادِ سحری سے بھی بوے گل کا سراغ نہیں ملتا :

کیا ہے تجھ کو کتابوں نے کور ذوق اتنا
صبا سے بھی نہ ملا تجھ کو بوئے گل کا سراغ

وہ مدرسے والوں کی رگوں میں بے یقین کی گرمی پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اس نے رموزِ قلندری بیان کیے تاکہ انسان رسمی علم سے بے نیاز ہوجائے اور اس کے قلندرانہ اشاروں میں اپنے لیے راہِ نجات تلاش کرے :

بے یقیں سے ضمیرِ حیات ہے پُرسوز　　نصیبِ مدرسہ یارب یہ آب آتشناک
یہی زمانۂ حاضر کی کائنات ہے کیا؟　　دماغ روشن و دل تیرہ و نگہ بے باک

مرے کدو کو غنیمت سمجھ کہ بادۂ ناب نہ مدرسے میں ہے باقی، نہ خانقاہ میں ہے

کیے ہیں فاش رموزِ قلندری میں نے کہ فکر مدرسہ و خانقاہ سے ہو آزاد

تھا جہاں مدرسۂ شیری و شاہنشاہی آج ان خانقہوں میں ہے فقط روباہی
صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

اقبالؔ نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ اپنے انقلاب انگیز خیالات کی وجہ سے مدرسے والوں کے کام کا نہیں رہا۔ مدرسے والے کہیں گے کہ میری باتیں جنونیوں کی سی ہیں۔ چاہے وہ کافر نہ کہیں، سودائی ضرور کہیں گے۔ ایسا آدمی مدرسے سے دور ہی رہے تو اچھا ہے:

اقبالؔ غزل خواں را کافر نتواں گفتن
سودا بدماغش زد از مدرسہ بیروں بہ

اگرچہ یورپ سے واپسی کے بعد اقبالؔ کو درس و تدریس سے براہِ راست کوئی واسطہ نہیں رہا لیکن اس کے مکان پر عقیدت مندوں کی روزانہ محفل جمتی تھی جس میں باتوں باتوں میں وہ بڑے گہرے حکیمانہ مطالب بیان کر دیتا تھا۔ کہ "درس فلسفہ میداد و عاشقی ورزید" کا مشغلہ آخر عمر تک جاری رہا۔ مدرسے سے علاحدہ ہونے کے بعد بھی اس کی معلمانہ حیثیت قائم رہی اور لوگ اس کے خیالات سے فیضیاب ہوتے رہے۔

ایمان ویقین

علامہ شبلی نے 'شعر العجم' میں لکھا ہے کہ حافظؔ کے عقائد اور خیالات بہت کچھ وہی ہیں جو خیامؔ کے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ بعض باتوں میں ان

دونوں میں مماثلت ہے۔ مثلاً دنیا کی بے ثباتی اور ناپائداری کا مضمون دونوں کے یہاں ملتا ہے۔ دونوں اس سے عبرت حاصل کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ شراب کا مضمون بھی مشترک ہے۔ خیام کے یہاں کھلم کھلا ایپکیوری مسلک کی عیش کوشی کی تلقین ہے۔ اس کے برعکس حافظ کے یہاں علامتی اور ابہامی عناصر پائے جاتے ہیں۔ کہیں اس کی مراد شراب انگوری ہے اور کہیں شراب معرفت۔ ہر حالت میں وہ سکر کی کیفیت کو صحو پر ترجیح دیتا ہے کیوں کہ عرفانِ ذات میں اس سے مدد ملتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ وہ اپنی فنی تخلیق کے لیے بھی اس کو ضروری سمجھتا تھا۔ اس کی فنی تخلیق کو عرفانِ ذات کے داخلی روحانی تجربے سے علاحدہ کرنا ممکن نہیں۔ بایں ہمہ اس نے ضبط و اعتدال کا دامن اپنے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑا اور اپنی مستی اور سرشاری کو دین و تہذیب کے حدود سے باہر نہیں جانے دیا۔ آئین میگساری کے متعلق خیام کے یہاں جو بلند آہنگی اور کھل کھیلنے کا احساس ہے اس کی مثال حافظ کے یہاں نہیں ملتی۔ وہ اپنی بات دھیمے سُروں میں کہتا ہے اور اس کے ساتھ اپنی گناہگاری کو تسلیم کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حافظ کا پڑھنے والا اس سے محبت کرتا ہے، خیام کا پڑھنے والا اس سے محبت نہیں کرتا؟

دلا دلالت خیرت کنم براہ نجات
مکن بفسق مباہات و زہد ہم مفروش

فنی لحاظ سے خیام میں یہ عیب ہے کہ جو بات رموز و علائم میں کہنے کی تھی اسے اس نے صاف صاف بیان کر دیا۔ شعر اور نثر میں پھر فرق ہی کیا رہا؟ اگر خیام نثر میں وہی باتیں کہتا جو اس نے اپنی رباعیوں میں کہیں تو شاید زیادہ فرق نہ پڑتا۔ چونکہ حافظ غزل گو شاعر ہے اس لیے اس کی ہر بات کنائے میں در پردہ ہے۔ اس کی علائم نگاری پر اس کی

فنی عظمت منحصر ہے۔ وہ تو پیکروں کو بھی استعارے اور کنائے کا رنگ و آہنگ دے دیتا تھا۔ اس کی شاعری کی اس خصوصیت میں کوئی اس کا ہمسر نہیں۔ میرے خیال میں خیام اور حافظ کی فنی تخلیق کا طرز و انداز اور ان کی رسائی اور راستہ ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ خیام کے یہاں صنائع اور بدائع کم ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خیام کو کسی ایسی داخلی پیچیدگی سے واسطہ نہیں پڑا جو حافظ کی نفسی حیات کا جزو ہی نہیں بلکہ جزو اعظم ہے۔ استعارے اور کنائے اس کا تجربہ بھی ہیں اور تجربے کا اظہار بھی۔ اسی لیے ان میں غیر معمولی تازگی شگفتگی اور فکر انگیزی یکجا ہوگئی ہے۔ وہ سامع اور قاری کے حافظے میں بار بار ابھرتے اور منڈلاتے رہتے ہیں۔ استعاروں میں وجدانی تجربہ بھرپور اور تشبیہوں میں شاذ و نادر ہوتا ہے۔ ان کی مماثلت سطحی ہے:

اساسی طور پر خیام اور حافظ کے عقائد کا تجزیہ کیا جائے تو ان میں بڑا فرق ہے۔ خیام کے یہاں تشکیک اور لاادریت نمایاں ہے۔ اس کے برعکس حافظ کا خدا پر ایمان مستحکم ہے اور وہ اس کے اسلامی تصور کو مانتا ہے۔ اس باب میں اس کے اور اقبال کے عقائد بڑی حد تک یکساں ہیں۔ دونوں صوفیانہ خیالات سے متاثر ہونے کے باوجود حق تعالا کی تنزیہی شان کو برقرار رکھتے ہیں۔ متصوفانہ شاعری میں ہمہ اوستی تصور کے باعث توحید کی تاویل و توجیہ میں غیر اسلامی عناصر شامل ہوگئے۔ بعض اوقات وحدت وجود میں باری تعالا کے متعلق ایسی باطنی تجرید کی گئی کہ اس میں محبت اور بندگی کا احساس معدوم ہوگیا۔ اسلامی تصوف و احسان میں حق تعالا کی تنزیہی شان دور سے نظر آنے والی روشنی ہے جس کی طرف سالک بڑھتا ہے۔ اسی کو مولانا روم نے "منزل ما کبریاست" کہا۔ اس مسلک میں بندے اور خدا کے ایک دوسرے میں جذب

ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ہاں، بندے کو یہ خواہش رہتی ہے کہ حق تعالا کا قُرب حاصل ہو اور وہ اس کی صفاتِ کمال کو اپنی ذات میں پیدا کرنے کی کوشش کرے۔ تخلقوا باخلاق اللہ۔ عشق و محبت کی خصوصیت دائمی فراق ہے۔ "مولا صفات" بننے کے لیے بندہ مجبوری محسوس کرتا ہے تاکہ اپنے نفس کو صفاتِ الٰہی سے جتنا قریب لا سکتا ہے، لائے۔ جب تک یہ قُرب حاصل نہ ہو وہ جدائی میں تڑپتا رہتا ہے۔ مولانا روم نے اسی جدائی کے احساس کو اپنی مثنوی کا سر دفتر قرار دیا۔ انسانی روح مبدا، فیاض کی طرف راجع ہوتی ہے۔ اس طرح عشق، تصوّف کا اصلی محرّک بن گیا جو اسے نو افلاطونی باطنیت سے ممیّز کرتا ہے:

بشنو از نی چوں حکایت میکند
وز جدائیہا شکایت میکند

روحانی تجربے میں ماورائیت اور داخلیت کا فرق و امتیاز بڑے پُراسرار طور پر مٹ جاتا ہے۔ لیکن داخلیت کا مطلب حلول اور انضمام نہیں۔ دراصل حقیقی صوفی کے یہاں خارجی اور ماورائی تجربہ بھی داخلیت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ ذاتِ مطلق کا تجربہ اسے اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس ہوتا ہے۔ جب خدا سے اس کا مکالمہ ہوتا ہے تو خدا اسے باہر سے نہیں بلکہ اس کے دل کے اندر سے خطاب کرتا ہے۔ بندہ جو سوال کرتا ہے وہ اس کا جواب دیتا ہے۔ اس طرح بندے اور خدا دونوں کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ قائم و برقرار رہتی ہے اور قُرب و اتصال کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ابن عربی نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ حق ہمیشہ حق رہتا ہے، چاہے وہ خلق میں کتنا ہی تنزل کیوں نہ اختیار کرے اور بندہ، بندہ رہتا ہے، چاہے وہ کتنا ہی عروج کیوں نہ حاصل کرلے۔ خدا اور بندے کے تعلق میں لازمی طور پر پُراسراریت پائی جاتی ہے۔ بعض

شعرائے متصوفین کے پیرایۂ بیان سے شبہ ہوتا ہے کہ وحدت وجود میں بندے کی انفرادیت ذات باری تعالیٰ میں ضم ہوگئی۔ یہ احساس حقیقی اسلامی سلوک و احسان کے خلاف ہے۔ خدا کی تنزیہی شان کو حافظ اس طرح بیان کرتا ہے:

بیدلی در ہمہ احوال خدایا او بود
او نمیدیدش و از دور خدایا میکرد[۱]

اس شعر میں حافظ نے ایک عاشق کے عشق کی تصویر کشی کی ہے اور اسلامی سلوک کے اس اہم نکتے کو واضح کیا ہے کہ حق تعالیٰ کے قرب کے باوجود عاشق اپنے اوپر فراق اور دوری کی کیفیت طاری رکھتا ہے کہ بغیر اس کے عشق میں ضعف پیدا ہوجانے کا اندیشہ ہے۔ خدا اس کے دل میں براجمان ہے لیکن پھر بھی وہ اسے پکارتا ہے کہ مجھے اپنے سے اور زیادہ قریب کرلے۔ حق کا ظہور الوہیت میں مرتبۂ کمال کے ساتھ ہوتا ہے اور جب وہ خلق میں تنزل فرماتا ہے تو تغیر کے ساتھ۔ ایک طرف تو اس کی شان ہے لَيْسَ كَمِثْلِهٖ شَيْءٌ اور لَمْ يَكُنْ لَّهٗ كُفُوًا اَحَدٌ اور دوسری طرف نَحْنُ اَقْرَبُ اِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيْدِ اور فَاَيْنَمَا تُوَلُّوْا فَثَمَّ وَجْهُ اللّٰهِ خدا انسان کے دل میں ہونے کے باوجود اس سے ماورا ہے۔ اگر یہ ماورائی کیفیت نہ ہو تو نہ عشق باقی رہے اور نہ قدروں کا تعین و امتیاز۔ اگر ہمہ اوست درست ہے تو حقائق اشیا باطل ٹھہرتے ہیں اور اخلاق و اقدار کا نظام درہم برہم ہوجاتا ہے۔ حافظ انضمام کے نظریے کا مخالف ہے۔ اس کے نزدیک قرب میں بھی فراق کی کیفیت دائمی طور پر باقی رہنی چاہیے۔ حقیقت یہ ہے کہ ذات باری نہ قطعی طور پر حیات میں جاری و ساری ہے

---

[۱] قزوینی میں بجائے "خدایا" کے "خداما" ہے۔ پژمان، یکتائی، قدسی اور مسعود فرزاد سب میں "خدایا" ہے۔ میں نے اسی کو مرجح سمجھا ہے۔

اور نہ پوری طرح ماورا۔ وہ انسان اور کائنات میں جاری و ساری ہونے کے باوجود ماورا ہے۔ یہ ایک نہایت لطیف روحانی اور باطنی تجربہ ہے جس کا اظہار حافظ نے اپنے اوپر کے شعر میں کیا ہے جس کی پُر اسراریت بیان نہیں کی جاسکتی۔ وہ واجب تعالا کا جلوہ ہر کہیں دیکھتا ہے لیکن ہر شے کو خدا نہیں کہتا جیسا کہ ہمہ اوست کے عقیدے میں مضمر ہے۔
اس کے دیوان میں صرف ایک جگہ "ہمہ اوست" کا ذکر ہے لیکن یہ ماسوا کے لیے نہیں:

ندیم و مطرب و ساقی ہمہ اوست
خیال آب و گل در رہ بہانہ

وہ کہتا ہے کہ ندیم، مطرب اور ساقی وہ خود ہی ہے۔ آب و گل کا خیال راستے میں بہانہ ہے۔ یہ بات اس نے فرطِ محبت و اشتیاق میں کہی۔ ندیم، مطرب اور ساقی اس کے محبوب ہیں۔ ندیم اس کی غمگساری کرتا ہے، مطرب کے نغموں اور ساقی کی نوازشوں سے وہ بے خودی اور مستی کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ ان سے بڑھ کر پھر اور کون اس کا محسن ہوسکتا ہے؟ یہاں یہ بات اچھی طرح سمجھ لینی چاہیے کہ وہ ماسوا کے لیے ہمہ اوست کا قائل نہیں بلکہ صرف ندیم و مطرب و ساقی کے لیے جو اس کے محبوب ہیں۔ یہاں بھی اس کی مراد یہ ہے کہ انسان میں ربوبیت کا جلوہ ہے۔ یہ تجربہ اس کا اسی طرح کا ہے جیسے کہ وہ ساغرِ شراب میں عکسِ رخِ یار دیکھتا ہے۔ گویا کہ اس نے ہمہ اوست کو بھی علامتی انداز میں استعمال کیا اور اسے اپنے رنگ میں رنگ دیا:

ما در پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم
ای بی خبر ز لذّت شرب مدام ما

جس طرح سعدی کو درخت کے پتّوں میں معرفت کردگار کا دفتر نظر

آیا اسی طرح حافظ جب چمن میں گیا تو اس نے دیکھا کہ بلبل سرو کی شاخ پر بیٹھی اسرار باطن بیان کر رہی ہے۔ قطعہ بند اشعار میں بلبل کا قول نقل کیا ہے کہ آ اور درخت سے عرفان توحید کا درس لے۔ یہ جو لالہ پھول تو دیکھ رہا ہے یہ پھول نہیں بلکہ یہ وہ آگ ہے جو طور پر حضرت موسیٰؑ کو نظر آئی تھی۔ حضرت موسیٰؑ نے کوہ طور پر آگ کے قریب جانے پر درخت سے یہ آواز سنی تھی کہ تو جو دیکھ رہا ہے یہ حق تعالیٰ کا جلوہ ہے۔ حافظ نے گل کے درخت کو شجر طور اور گل کی لال رنگت کو آتش طور سے تشبیہ دی ہے۔ یہاں بھی حافظ نے توحید کو معرفت حق کی جان قرار دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ خالص توحید ہے وحدت وجود نہیں۔ ورنہ درخت اور گل اور بلبل اور حضرت موسیٰؑ اور حافظ سب ایک ہی ہوتے۔ ان میں فرق و امتیاز نہ ہوتا:

بلبل ز شاخ سرو بگلبانگ پہلوی میخواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا کہ آتش موسیٰ نمود گل تا از درخت نکتۂ توحید بشنوی

مندرجہ ذیل شعر میں کہا ہے کہ باوجود معشوق کے قرب کے عاشق اسے پکارتا ہے۔ علائم اور استعاروں کی رنگا رنگی ملاحظہ ہو کہ معشوق کے گیسو میں عاشقوں کے دل گرفتار ہیں اور وہ سب یارب پکار رہے ہیں۔ یہ شور و غوغا اس واسطے ہے کہ جو دل صاحب اخلاص ہیں وہ تو گیسو کے حلقے میں رہیں لیکن ان کے یارب یارب پکارنے سے غیر مخلصوں کو ادھر کا رخ کرنے کی جرأت نہ ہو۔ توحید خالص کے پرستاروں کا عجب سماں باندھا ہے۔ حافظ نے اس شعر میں اپنے مخصوص علامتی انداز میں سورۂ اخلاص کی تفسیر پیش کر دی ہے:

تا بگیسوی تو دست ناسزایاں کم رسد
ہر دلی از حلقۂ در ذکر یارب یارب است

اِس شعر میں بھی توحید کا تصور خالص اسلامی ہے :

نیست بر لوحِ دلم جز الفِ قامتِ دوست
چکنم حرفِ دگر یاد نداد استادم

فَتَبَارَكَ اللّٰهُ اَحْسَنُ الْخَالِقِيْنَ میں یہ اشارہ ہے، جیسا کہ اقبال نے کہا ہے کہ تخلیق کی صفت میں باری تعالا نے انسان کو بھی شریک کیا۔ یہ اسی وقت ممکن تھا جب اس کی انفرادیت علاحدہ موجود ہو۔ تخلیق آزادی کی دین ہے۔ حق تعالا نے انسان کو محبت کی بدولت آزادی اور تخلیق کے اوصافِ عالیہ سے نوازا۔ انھی کی بدولت انسان نے انفس و آفاق میں اپنے وجود کو موثر اور بامعنی بنایا۔ محبت سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ انسان خود مکتفی نہیں۔ وہ اپنے وجود کے اثبات اور بقا کے لیے حق تعالا کا محتاج ہے۔ جس طرح انسان اپنی تکمیل کے لیے خدا کا محتاج ہے، اسی طرح خدا، انسان کی تکمیل اور بقا کا مشتاق ہے۔ وہ اپنی مخلوق کے ذریعے خود اپنے کمالِ کبریائی کا مشاہدہ کرنا چاہتا ہے :

سایۂ معشوق اگر افتاد بر عاشق چہ شد
ما باو محتاج بودیم او بما مشتاق بود

شعرائے متصوفین میں اکثر نے قطرے اور دریا کے اتحاد کا مضمون باندھا ہے۔ یہ وحدتِ وجود کی عام تشبیہ ہے۔ اس کے برعکس حافظ کہتا ہے کہ اگر قطرے کو کبھی یہ احساس پیدا ہو جائے کہ وہ اور سمندر ایک ہیں تو یہ ایک محال اور لایعنی بات ہوگی۔ قطرہ، قطرہ ہے اور سمندر، سمندر۔ حافظ عام شعرائے متصوفین کے برخلاف کہتا ہے کہ قطرے کو یہ خام خیالی چھوڑ دینی چاہیے کہ میں سمندر بن گیا۔ وہ سمندر میں حل کر چاہے اپنی انفرادیت کھوئے لیکن وہ اپنے کو سمندر نہیں کہہ سکتا۔ قطرے کے لیے اس سے بڑھ کر کوئی مہمل دعوا نہیں ہو سکتا۔ یہ وحدتِ وجود کی شاعرانہ تردید ہے :

خیال حوصلۂ بحر می پزد ہیہات
چہاست درسرِ ایں قطرۂ محال اندیش

حق تعالا کی بندگی میں اخلاص کی ضرورت ہے۔ بندگی اس لیے نہیں کرنی چاہیے کہ اس کے معاوضے میں جنت ملے گی۔ خدا انسان کی بندگی کا اسے کیا انعام دے گا، یہ اُسی پر چھوڑ دو۔ وہ جانتا ہے کہ بندہ نوازی کیا ہے؟ بندے کو یہ زیب نہیں دیتا کہ وہ اپنے مالک سے کم و بیش کا سودا کرے:

تو بندگی چو گدایاں بشرطِ مزد مکن
کہ دوست خود روشِ بندہ پروری داند

دوسری جگہ کہا ہے:

تو بندۂ گلہ از بادشاہ مکن ای دل
کہ شرطِ عشق نباشد شکایت کم و بیش

حافظ کا عقیدہ تھا کہ دنیا کی نعمتیں "متاعِ قلیل" ہیں۔ آخرت میں خدا اپنے نیک بندوں کو جو اجر دے گا وہ "عطای کثیر" ہے۔ لیکن عاشق کے نزدیک ان کی قدر و قیمت ایک جو کے برابر ہے۔ وہ دونوں جہانوں کی نعمتوں کو قُربِ الٰہی کی خاطر قربان کرنے کو تیار ہے:

نعیم ہر دو جہان پیش عاشقاں بجوی
کہ ایں متاعِ قلیل ست وآں عطای کثیر

بندہ عفو و رحمت کا خواستگار ہوتا ہے۔ وحدت وجود میں اس کی گنجائش نہیں۔ حافظ کے یہاں رحمت اور توفیقِ الٰہی کا ذکر بکثرت ہے۔ اس کی تہہ میں ایک طرف بندہ ہے اور دوسری جانب اس کا آقا جو رحیم و کریم ہے۔ اس کا فیضِ رحمتِ عام ہے:

منم کہ بی تو نفس میکشم زہی خجلت　　　مگر تو عفو کنی ورچہ چیست عذر گناہ

همتم بدرقهٔ راه کن ای طایر قدس — که دراز ست ره مقصد و من نوسفرم
بیا که دوش بمستی سروش عالم غیب — نوید داد که عام ست فیض رحمت او
هاتفی از گوشهٔ میخانه دوش — گفت ببخشند گنه می بنوش
لطف الهی بکند کار خویش — مژدهٔ رحمت برساند سروش
لطف خدا بیشتر از جرم ماست — نکتهٔ سربسته چه دانی خموش
کار خود گر بکرم باز گذاری حافظ — ای بسا عیش که با بخت خدا داده کنی
خاطرت کی رقم فیض پذیرد هیهات — مگر از نقش پراگنده ورق ساده کنی
دارم امید عاطفتی از جناب دوست — کردم جنایتی و امیدم بعفو او ست
بهشت اگرچه نه جای گنهکاران است — بیار باده که مستظهرم برحمت[له] او
طمع ز فیض کرامت مبر که خلق کریم — گنه ببخشد و بر عاشقان ببخشاید
از نامهٔ سیاه نترسم که روز حشر — با فیض لطف او صد ازین نامه طی کنم
لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجا ست — که درین بحر کرم غرق گناه آمده ایم
چو پیر سالک عشقت بمی حواله کند — بنوش و منتظر رحمت خدا می باش
هر چند ما بدیم تو ما را بدان مگو — شاهانه ماجرای گناه گدا بگو
بهر منزل که او آرد خدا را — نگه دارش بلطف لایزالی
سحر با باد میگفتم حدیث آرزومندی — خطاب آمد که واثق شو بالطاف خداوندی
برحمت سر زلف تو واثقم ورنه — کشش چو نبود از آن سو چه سود کوشیدن

مندرجہ بالا اشعار میں قرآن پاک کی اس آیت کا سہارا لیا ہے:
وَلَا تَقْنَطُوا مِنْ رَّحْمَةِ اللّٰهِ ۚ إِنَّ اللّٰهَ يَغْفِرُ الذُّنُوْبَ جَمِيْعًا ۚ اس

له قزوینی میں بجائے "رحمت" کے "ہمت" ہے اور نوٹ میں دیا ہے کہ سودی کے نسخے میں "رحمت" ہے۔ یکتائی، قدسی، مسعود فرزاد اور پژمان میں "رحمت" ہے۔ میں نے اسے مرجح خیال کیا۔

قسم کی امید آفرینی اسی وقت ممکن ہے جب کہ بندہ اور خدا دو علاحدہ ہستیاں ہوں۔ وحدت وجود کے مسلک میں اس کا امکان نہیں۔ ہمہ اوست کی رو سے جب بندہ، خدا سے جدا ہی نہیں تو پھر وہ رحمت کا کس سے خواستگار ہوگا؟

حافظ کے یہاں خدا کے تصور میں اس کی تنزیہی شان برقرار ہے۔ انسان اپنے وجود کا اثبات و تحقق اس کی استعانت سے کرتا ہے۔ حافظ کے روحانی تجربے میں خدا کی تنزیہی شان کا احترام کرتے ہوئے اس کے قُرب و اتصال کا احساس موجود ہے۔ لیکن یہ احساس حق تعالیٰ کی ذات میں ضم ہوجانے سے بالکل مختلف ہے۔ قُرب کا احساس عشق و محبت کی دین ہے:

از دل و جان شرف صحبت جانان غرض است　　غرض این ست دگر نہ دل و جان این ہمہ نیست

یار با ماست چہ حاجت کہ زیادت طلبیم　　دولت صحبت آن مونس جان ما را بس

عرضہ کردم دو جہان بر دل کار افتادہ　　بجز از عشق تو باقی ہمہ فانی دانست

از پای تا سرت ہمہ نور خدا شود　　در راہ ذوالجلال چو بی پا و سر شوی

ای درد تو ام درمان در بستر ناکامی　　وی یاد تو ام مونس در گوشۂ تنہائی

اسے جو کچھ مانگنا ہے وہ خدا سے مانگتا ہے۔ اسی سے اسے سب کچھ مل جاتا ہے جو اس کا مونس و دمساز ہے:

شکر خدا کہ ہر چہ طلب کردم از خدا
بر منتہای ہمت خود کامران شدم

حافظ کے بعض اشعار سے یہ شبہ ہوتا ہے کہ شاید وہ قیامت اور جنت و دوزخ کا منکر تھا۔ مجموعی طور پر اس کے کلام کو دیکھا جائے تو یہ خیال غلط ہے۔ مثلاً یہ شعر انکارِ بہشت کی تائید میں پیش کیا جاتا ہے:

من کہ امروزم بہشت نقد حاصل میشود
وعدۂ فردای زاہد را چرا باور کنم

چونکہ اسے زاہد کی خرافات سے کدّ ہے اور وہ اس کی کسی بات کا

یقین نہیں کرتا، اس لیے اگر زاہد کبھی بہشت کا ذکر کرتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ یہ بات بھی وہ اپنے اندرونی روحانی تجربے کی بنا پر نہیں کہتا بلکہ اس کا یہ دعوا ظواہر ہی کی تقلید ہے ۔ وہ اس جنت کا قائل نہیں جس کی کیفیت زاہد مزے لے لے کر بیان کرتا ہے۔ وہ اس کی ضد میں کہتا ہے :

چو طفلاں تا بکی زاہد فریبی
بسیب بوستان و جوی شیرم
منّت سدرهٔ طوبیٰ ز پی سایه مکش
که چو خوش بنگری ای سرو رواں این همه نیست

زاہد کی ضد میں یہ سب کچھ کہنے کے باوجود وہ اپنے ذاتی روحانی تجربے کی روشنی میں آخرت اور بہشت کا قائل تھا۔ چنانچہ وہ کہتا ہے :

رحم کن بر دل مجروح و خراب حافظ — زانکه هست از پی امروز یقیں فردائی
فردا که پیش گاه حقیقت شود پدید — شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد
قدم دریغ مدار از جنازهٔ حافظ — که گرچه غرق گناهست میرود به بهشت
نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو — که مستحق کرامت گناهگار انند

حافظ نے بڑی نیازمندی کے ساتھ قیامت کے دن کا ذکر کیا ہے جبکہ اعمال کا مواخذہ ہوگا۔ وہ کہتا ہے کہ چونکہ ہم گناہگار ہیں اس لیے باز پرس سے ہمیں رنج ہوگا اور اگر ہم جوابدہی کریں گے تو وہ ہمارے لیے شرمندگی کا موجب ہوگی۔ اس رنج و ملال اور شرمندگی سے بچنے کی بس یہ ایک صورت ہے کہ حق تعالا اپنے لطف و کرم سے ہمارے گناہوں کی پرسش کے بغیر ہمیں بخش دے :

بود که یار نپرسد گنه ز خلق کریم
که از سوال ملولیم و از جواب خجل

اقبال نے اسی مضمون میں بڑی شوخی سے کام لیا ہے۔ وہ کہتا ہے

جب قیامت کے دن میرے اعمال کی پرسش ہوگی تو میں تو شرمندہ ہوں گا ہی لیکن میرے ساتھ حق تعالا بھی شرمسار ہوگا کہ اس میں قدرت تھی کہ مجھے گناہ کے منہ میں نہ جانے دے لیکن اس نے مجھے روکا نہیں۔ میں نے جو کچھ کیا اس کی مشیت کے بغیر نہیں کیا:

روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

حافظ کا خیال ہے کہ قیامت کے روز زاہد کا غرور اسے نیچا دکھائے گا اور رند اپنی نیازمندی کے سبب سیدھا جنت میں داخل ہوگا:

زاہد غرور داشت سلامت نبرد راہ
رند از رہ نیاز بدار السّلام رفت

وجودی صوفیوں کے برعکس حافظ کے دیوان میں حق تعالا کے متعلق ایسے کلمات ملتے ہیں جن سے اس کی توحید کی تنزیہی شان مراد ہے۔ ان میں بیشتر قرآن پاک سے لیے گئے ہیں۔ وحدت وجود کے ماننے والے کے نزدیک اس قسم کے کلمات بے محل اور غیر ضروری ہیں۔ مثلاً ہُوالغنی، ہُوالغفور، نعوذُ باللہ، اَلمنّۃ للہ، اَلحکمُ للہ، اَستغفراللہ، اَلحمدُللہ، بسم اللہ، بحمداللہ، بحمدِ اللہ وَالمنّۃ، حاکَ اللہ، عَفاکَ اللہ، حاشَ للہ، تبارکَ اللہ، حسبۃً للہ، اَللہ مَعک، تعالی اللہ، عَلِمَ اللہ، یَسّراللہ، عَفااللہ، ذُوالجلال، بنام ایزد، لطف لایزالی، شیطانِ رجیم وغیرہ۔ ان سب کلمات کے استعمال سے ظاہر ہے کہ حافظ کا عقیدہ وحدت وجود کا نہیں بلکہ اسلامی توحید کا ہے۔ اس نے حق تعالا کی تنزیہ میں قرآنی تعلیم سے انحراف نہیں کیا اور ذاتِ باری کے قُرب کے روحانی تجربے میں بھی اپنی بندگی اور مخلوقیت کا احساس باقی رکھا۔ اس کا خدا اور شیطان کا تصوّر بھی خالص اسلامی ہے۔ ایک جگہ کہتا ہے کہ دنیا کا جال سخت ہے۔ البتہ اگر لطفِ خدا مدد کرے تو انسان

کے لیے بچاؤ کی صورت نکل سکتی ہے:

دام سخت ست مگر یار شود لطف خدا
ورنہ آدم نبرد صرفہ ز شیطان رجیم

حافظ کا عقیدہ ہے کہ خدا قادر مطلق ہے۔ انسان کو زندگی میں جو رنج و راحت ملتی ہے وہ اسی کی طرف سے ہے۔ انسانی اعمال بھی اسی کی مرضی سے صادر ہوتے ہیں: وَمَا تَشَاءُونَ اِلَّآ اَنْ يَّشَآءَ اللّٰهُ۔ (تمھارے چاہنے سے کچھ نہیں ہوتا بجز اس کے جو اللہ کی مرضی ہے۔):

گر رنج پیش آید وگر راحت ای حکیم
نسبت مکن بغیر کہ اینہا خدا کند

دوسری جگہ کہا ہے کہ انسان کو اپنے سب کام خدا کے سپرد کر دینے چاہئیں:

تو با خدای خود انداز کار و دل خوش دار
کہ رحم اگر نکند مدّعی، خدا بکند

حافظ کے توحید کے تصور کو سمجھنے کے لیے اس پس منظر کو جاننا ضروری ہے جس سے عالم اسلامی کو عباسیوں کے عہد میں دوچار ہونا پڑا۔ اصل میں اسلامی توحید کا عقیدہ جو قرآن نے پیش کیا ہر قسم کی منطقی اور فلسفیانہ موشگافیوں سے پاک تھا۔ قرآن نے خدا کی محبت کو ایمان کا جز قرار دیا۔ مومن کی صفت اَشَدُّ حُبًّا لِلّٰهِ بیان کی جس کی عینی مثال رسولِ اکرمؐ کی زندگی میں ملتی ہے۔ اللہ کی محبت کے علاوہ رسولؐ کی محبت بھی لازمی قرار دی گئی۔ صحابہ کے زمانے میں اصلاحِ عمل اور خدا اور رسولؐ کی محبت اور اطاعت کے علاوہ پیچیدہ علمی مسائل کی طرف توجہ کرنے کی کسی کو فرصت نہ تھی۔ عباسیوں کے عہد میں جب یونانی علوم و فنون کا عربی زبان میں ترجمہ ہوا تو عقائد کی ابتدائی سادگی قائم نہ رہ سکی۔ جس طرح مسیحیت میں یونانی علوم کا اثر فلسفے اور تصوّف کے راستے سے داخل ہوا تھا، اسی طرح اسلامی عقائد بھی یونانی فلسفہ و تصوّف سے متاثر

ہوئے۔ فارابی، بوعلی سینا اور ابن رُشد نے یونانی فلسفے کو اسلام سے مطابقت دی۔ شہاب الدین سہروردی مقتول نے اپنی تصنیف "کتاب حکمۃ الاشراق" میں یونانی فلسفے کو ایرانی تصوّرات میں سموکر ایک نیا علمی مرکّب تیار کیا جسے اسلام سے تطبیق کی کوشش کی۔ علما کو اس کی یہ کوشش ایسی خطرناک اور نامبارک محسوس ہوئی کہ انھوں نے اس کے قتل کا فتوا دے دیا۔ چنانچہ آج تک وہ مقتول کہلاتا ہے، نہ کہ شہید۔ یہ یونانی حکمت کے خلاف زبردست ردِّ عمل کا اظہار تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ یونانی فلسفے کا جو عمل دخل بڑھ رہا تھا وہ بڑی حد تک رک گیا۔ امام غزالی نے اپنی تصانیف کے ذریعے یونانی فلسفے کا ردِّ عمل کیا اور اسلامی تصوّرِ حیات کو اس سے بڑی حد تک آزاد کیا۔ امام ابنِ تیمیہ اور امام غزالی دونوں نے اپنے اپنے انداز میں اسلامی دین و تہذیب کو پھر سے اپنے پانْو پر کھڑا کر دیا۔ ان دونوں کی تجدید و اصلاح کا کارنامہ تاریخِ اسلام میں یادگار رہے گا۔ انھوں نے اسلامی تعلیم کو مسخ ہونے سے بچا لیا۔

لیکن یونانی اثر کے لیے تصوّف کا راستہ اب بھی کھلا ہوا تھا اس لیے کہ اس میں کچھ ایسی مبہم باتیں تھیں کہ لوگوں کی ان کی جانب زیادہ توجّہ نہ ہوئی۔ چونکہ ان سے شریعت پر براہِ راست زد نہیں پڑتی تھی اس لیے فقہا اور علما بھی خاموش رہے۔ پھر چونکہ صوفیا نے زیادہ زور اس بات پر دیا کہ وہ ظاہر کے ساتھ باطن کی اصلاح کے خواہاں ہیں، اس لیے ان کے خیالات پر اعتراض نہیں کیا گیا۔ ابتدائی اسلامی عہد میں خواجہ حسن بصریؒ کی تعلیم کا مقصد بھی باطنی اصلاح تھا۔ صوفیا نے اپنا سلسلہ انھی سے ملایا۔ لیکن ان کے یہاں خالص توحید کی تعلیم تھی نہ کہ وحدتِ وجود کی۔ جنید بغدادیؒ کے یہاں بھی وحدتِ وجود کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ یہ بدعت بعد میں پیدا ہوئی۔

باطنی اصلاح کی حد تک طریقت، شریعت کے منافی نہ تھی بلکہ اس کے احکام کی ترویج و اشاعت میں ممدّ و معاون تھی۔ لیکن جب نو افلاطونی تصوّف نے

اسلامی سلوک و احسان کو متاثر کیا تو معاملے کی نوعیت بدل گئی۔ فلاطینوس اسکندری کی تصنیف "انے اڈس" میں جو باطنیت کا فلسفہ پیش کیا گیا اس کا پہلا مرکز روم تھا۔ پھر شام اور مصر میں اس کی تعلیم کے مرکز قائم ہو گئے۔ نسطوری مسیحیت کے تصوّف نے بڑی حد تک فلاطینوس کے تصوّرات کو جذب کرلیا تھا۔ جب مصر اور شام مسلمانوں نے فتح کیے تو وہاں نوافلاطونی تصوّرات نسطوری مسیحیت کے تصوف کی شکل میں پہلے سے موجود تھے۔ روم میں دیوتاؤں کی پرستش کے وقت سماع و رقص کی رسوم ادا کی جاتی تھیں تاکہ وجد و اہتزاز کی کیفیت پیدا ہو۔ نسطوری عیسائیوں نے انھیں بڑی حد تک قبول کرلیا تھا۔ چنانچہ یہ رسوم شام میں مسلمانوں کے زمانے تک موجود تھیں۔ بعض کا خیال ہے کہ فرقۂ مولویہ نے جس کے بانی مولانا جلال الدین رومی ہیں، رقص و سماع کو باطنی تربیت کا جُز بنایا تو یہ کوئی نئی بات نہیں تھی کیوں کہ یہ رسوم مسیحی صوفیوں میں شام کے علاقے میں پہلے سے چلی آرہی تھیں۔ رقص و سماع کے وزن و تناسب سے اندرونی وزن و تناسب میں اضافہ کرنا مقصود تھا۔ دراصل اندرونی تجربے کے وزن و تناسب اور ہم آہنگی کو اس طرح خارجی صورت میں منتقل کیا گیا۔ اسی وجہ سے رقص و سماع کو فرقۂ مولویہ نے عبادت کا درجہ دیا۔ اس زمانے میں شام میں وہ علاقہ شامل تھا جسے آج کل ترکی کہتے ہیں۔ مسلمانوں سے پہلے یہ پورا علاقہ بازنطینی سلطنت کا جز تھا۔ نوافلاطونی تصوّف کا بنیادی اصول وحدتِ وجود ہے۔ عالمِ اسلام میں وحدتِ وجود اسی تصوّف کے اثر سے مقبول ہوا۔ چنانچہ مجاز و حقیقت، عروج و تنزلات اور وجود کے مراتب کے متعلق جو خیالات صوفیا نے پیش کیے وہ سب کے سب فلاطینوس کے یہاں موجود ہیں اور اس کی تصنیف کے عربی ترجمے سے ماخوذ ہیں۔ اس کی تصنیف "انے اڈس" کا انگریزی ترجمہ موجود ہے جس میں تفصیلات دیکھی جاسکتی ہیں۔

بایزید بسطامی اور منصور حلاج کے الوہیت کے دعووں پر جنید بغدادی نے سخت تنقید کی کیوں کہ وہ جس تصوّف کو مانتے تھے وہ اعتدال و توازن پر مبنی تھا اور اسلامی توحید کے اصول کو تقویت دینے والا تھا۔ شعرائے متصوّفین میں سنائی، عطّار اور عراقی نے وحدتِ وجود کے انتہا پسندانہ خیالات کو اپنایا لیکن ان کے برعکس مولانا روم اور سعدی کے یہاں متوازن نقطۂ نظر ہے۔ مولانا روم کے یہاں اگرچہ وجودی عناصر بھی ہیں لیکن خالص توحید کی مثالیں بھی ان کی مثنوی میں کثرت سے موجود ہیں۔ ذاتِ باری میں ضم ہونے کے بجائے قرب و اتصال ان کا مقصود و منتہا تھا:

اتصالی بی تکیف بی قیاس
ہست ربّ النّاس را با جان ناس

مولانا کے کلام میں خالص توحید کے نغمے موجود ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ الوہیت میں کوئی اس کا شریک نہیں۔ اس کا وجود ماسوا سے علاحدہ ایک حقیقت ہے۔ اگرچہ ماسوا میں بھی اس کی جلوہ گری ہے۔ وہ خالقِ کائنات ہے۔ اصلی حاکم وہی ہے۔ دنیاوی حکمرانوں کو اس کے روبرو اپنی بندگی اور عجز کا اعتراف کرنا چاہیے۔ اسی کا دامن پکڑتے ہیں نجات ہے، کیوں کہ وہ بالا و زیر کے اعتبارات سے بے نیاز ہے:

لا الٰہ ای جاں ماہ اِلّا اللہ است — ما ہم از لا تا بہ اِلّا میروییم
ہست الوہیت ردای ذوالجلال — ہر کہ در پوشد برو گردد وبال
بادشاہی زیبد آں خلّاق را — بادشاہی جملگاں عاجز در آ
دامن او گیر، ای یار دلیر — کو منزّہ باشد از بالا و زیر

وحدتِ وجود کے فلسفیانہ خیالات کو ابنِ عربی نے جو مولانا روم کا ہم عصر تھا "فصوص الحکم" اور "فتوحاتِ مکیہ" میں منظم اور منضبط شکل میں پہلی مرتبہ پیش کیا۔ ابنِ عربی پر نسطوری مسیحیت اور نوافلاطونی خیالات کا گہرا اثر تھا۔

اس نے نوافلاطونی تصوّف کو اسلامی اصول و روایات سے مطابقت دینے کی پوری کوشش کی۔ اس کے طرز تحریر میں قوت اور جاذبیت تھی لیکن فلسفیانہ مباحث کی وجہ سے بعض اوقات چیستانی مطالب کی تفہیم دشوار ہوگئی تھی۔ اقبال نے اس کے خیالات کو بغداد کی تباہی سے زیادہ مہلک بتلایا ہے کیوں کہ اس کی وجہ سے اسلامی تعلیم کے متحرّک تصوّرات ماند پڑ گئے۔ اس زمانے میں متصوّفانہ خیالات کے خلاف سخت ردِّ عمل رونما ہوا۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ وحدتِ وجود کے بجائے ہم وجودیت کے خیالات کو فروغ ہو جو اسلامی سلوک واحسان میں اساسی مقام رکھتے ہیں، یعنی حق تعالا خالق و مقوّم حیات اور بندہ مخلوق کی حیثیت سے، دونوں اپنی اپنی جگہ موجود ہیں لیکن وہ ایک دوسرے سے بے تعلق نہیں۔ اسلام میں دعا کے ذریعے بندہ اپنے خالق کے ساتھ قُرب و اتصال حاصل کرتا ہے جو حیّ و قیوم ہے۔ جب وہ اسے پکارتا ہے تو وہ اس کی پکار کو سنتا ہے۔ یہی مقامِ قُرب ہے جس کا قرآن پاک میں ذکر ہے۔ فرطِ محبت میں بندہ کبھی یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا خالق اس کی رگِ گردن سے زیادہ قریب ہے۔ وہ اس کی دُعا کو سنتا اور اپنی قدرتِ کاملہ سے اسے شرفِ قبولیت بخشتا ہے۔ عبادت اور دُعا کے ذریعے انسانی روح، حقیقت مطلقہ سے گہرا رابطہ قائم کرلیتی ہے۔ اس سے روح میں روشنی اور توانائی پیدا ہوتی ہے اور خودی اور خُدا دونوں کا عرفان حاصل ہوتا ہے۔ اس کی بدولت زندگی فطری جبر کے لزوم اور مکانکی عمل سے آزادی حاصل کرتی ہے۔ دُنیا کے تمام مذاہب میں دُعا اور عبادت کی اسی لیے بڑی اہمیت ہے۔ مذہب کی روح انھی میں ہے۔ بغیر ان کے مذہب میں ظاہری شعائر و رسوم رہ جاتے ہیں جو روح سے خالی ہیں۔ حافظ بڑے عجز و نیاز سے حق تعالا سے ہدایت کا طالب ہوتا ہے۔ وہ دُعا کرتا ہے کہ میں اِدھر اُدھر بھٹکتا پھر رہا ہوں تو مجھے سیدھا راستہ دکھا دے۔ میں اپنی زندگی کی تاریکی میں تیرے تابناک

کوکب کے سہارے اپنا راستہ طے کر سکوں گا۔ میں التجا کرتا ہوں کہ تو مجھے اپنی روشنی دکھا دے:

در ایں شب سیاہم گم گشت راہ مقصود
از گوشۂ بروں آی ای کوکب ہدایت

سعدی بھی وحدتِ وجود کا قائل نہ تھا۔ دراصل مولانا روم اور سعدی کے قبل ہی وحدتِ وجود کی مخالفت شروع ہوگئی تھی جس کا اظہار خاقانی کے مندرجہ ذیل اشعار سے بخوبی ہوسکتا ہے۔ اس نے اہلِ علم اور اہلِ ذوق سے پُرزور اپیل کی کہ خدا را اسلام کو یونانی خیالات کے نرغے سے بچاؤ اور اسے اپنی نکھری ہوئی اصلی حالت میں دُنیا کے سامنے پیش کرو۔ اس نے اپنے ہم عصروں کو متنبہ کیا کہ محض فلسفیانہ عقلیت دین و توحید کے مسائل حل کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے لیے ایمان کی پختگی اور دل کی عقیدت درکار ہے۔ اس نے اسلامی اقدار و تہذیب کے تحفّظ کی پُرزور دعوت دی۔ بغیر اس کے اسلام اپنی خصوصیات قائم نہیں رکھ سکے گا:

علم تعطیل مشنوید از غیر — سرّ توحید را خلل منہید
فلسفہ در سخن میامیزید — وانگہی نام آں جدل منہید
نقدِ ہر فلسفی کم از فلسی است — فلس در کیسۂ عمل منہید
مرکب دیں کہ زادۂ عرب است — داغ یونانش بر کفل منہید
قفل اسطورۂ ارسطو را — بر درِ احسن الملل منہید
نقش فرسودۂ فلاطوں را — بر طراز بہیں حلل منہید
علم دیں علم کفر مشمارید — ہر مان ہمبر طلل منہید
چشم شرع از شماتت ناخنہ دار — بر سر ناخنہ سبل منہید
فرض ورزید و سنت آموزید — عذر ناکردن از کسل منہید
کل علم اعتقاد خاقانی — خارش از جہل مستدل منہید

حافظ کے عقائد و خیالات پر مولانا روم اور سعدی شیرازی کے متوازن نقطۂ نظر کا اثر نمایاں ہے۔ وہ اسلامی توحید کا قائل تھا نہ کہ وحدت وجود کا۔ عقلیت کے متعلق بھی وہ خاقانی کا ہم نوا ہے۔ مولانا روم اور سعدی نے جس طرح عشق کو عقل پر فضیلت دی، حافظ بھی کہتا ہے کہ زندگی کے مسائل کا حل اور ان کی گرہ کشائی عقل و تحقیق سے ممکن نہیں۔ یونانی فلسفے اور خود مسلمانوں کے علم کلام کو حقیقت کی کُنہ تک رسائی ممکن نہیں ہوسکتی اور نہ اس سے تہذیبِ نفس اور صفائے روح ممکن ہے:

از دفتر عقل آیت عشق آموزی
ترسم این نکتہ بہ تحقیق ندانی دانست

اقبال بھی حافظ اور سعدی کی طرح وحدت وجود کا مخالف تھا۔ وہ اسے اسلامی دین و تہذیب کے لیے خطرہ خیال کرتا تھا۔ اس کا ذاتِ باری کا تصور تنزیہی ہے۔ لیکن حق تعالا کے ماورا ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ انسانوں سے بے تعلق ہے۔ ایک طرف تو اس کی شان ہے: لَیْسَ کَمِثْلِہٖ شَیْءٌ[1] اور دوسری طرف وہ کہتا ہے: نَحْنُ اَقْرَبُ اِلَیْہِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِیْدِ[2] دراصل قربِ الٰہی کا روحانی تجربہ اس قدر لطیف ہے کہ اکثر اوقات سالک کو شبہ ہونے لگتا ہے کہ اس کا وجود ذاتِ باری میں ضم ہوگیا۔ لیکن چونکہ انسان کو زندگی میں ذمہ داریاں پوری کرنی ہیں اس لیے اس میں یہ احساس ضروری ہے کہ قربِ الٰہی حاصل کر لینے کے باوجود مرحلۂ شوق طے نہیں ہوا اور ابھی اسے بہت کچھ آگے بڑھنا ہے تاکہ اس کے مخفی امکانات کی تکمیل ہو۔ یہ احساسِ ناتمامی عمل کا سب سے بڑا محرک ہے اور تخلقوا باخلاق اللہ کا یہی مطلب ہے۔ اس میں انسانی عروج و ارتقا کی جانب اشارہ ہے جس کی کوئی حد نہیں۔ وحدت وجود کو تسلیم کرنے سے ترقی اور تکمیل کا خیال باطل ہوجاتا ہے۔ جب منزل پر پہنچ گئے تو پھر

آگے قدم بڑھانے کی ضرورت ہی نہیں رہی۔

اقبال کے یہاں ذاتِ باری کا تصور و احساس اسلامی سلوک و احسان پر مبنی ہے جس کی رو سے خدا ماورا ہوتے ہوئے بھی انسان کے دل میں براجمان ہے۔ دُور ہوتے ہوئے بھی وہ قریب ہے۔ اس کے ماورا ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ ایک بے تعلق تماشائی کی حیثیت سے آسمان پر بیٹھ کر دُنیا پر حکومت کرتا ہے۔ یہ حق تعالا کی تنزیہہ کا فقیہانہ تصور ہے جس سے انسان کے ایک نہایت ہی لطیف روحانی تجربے میں بھونڈا پن آجاتا ہے۔ اس سے اسی طرح تشبیہہ و تجسیم لازم آتی ہے جیسے کہ ہمہ اوست سے۔ اس کے متعلق اقبال کہتا ہے:

بٹھا کے عرش پہ رکھا ہے تو نے اے واعظ
خُدا وہ کیا ہے جو بندوں سے احتراز کرے

اللہ اس ذات مجمع الکمالات کا علم ہے جو کائنات کا خالق ہے، جس کے وجود سے ہر شے نے اپنا وجود پایا اور جو اپنے وجود و بقا کے لیے کسی دوسرے کا محتاج نہیں بلکہ دوسرے اس کے محتاج ہیں۔ بقول اقبال تخلیقی انا یا حق تعالا کا کمال عدم حرکت میں نہیں جیسا کہ ارسطو کا خیال تھا بلکہ دائمی فاعلیت میں پوشیدہ ہے۔ اس کی ذات میں جو بے شمار امکانات ہیں ان کے ظہور کے لیے وہ ہمیشہ تخلیق کرتی رہتی ہے۔ اسی تخلیق سے اسماء صفات کا وجود ہے۔ اس کی شانِ الوہیت سے کائنات کی لامتناہی توانائیاں (انرجیز) جنم لیتی ہیں۔ وہ متّصل عالم بھی ہے اور منفصل عالم بھی۔ وہ عالم میں داخل بھی ہے اور ماورا بھی۔ اصل وجود اسی کا ہے۔ عالم اور انسان اضافی وجود رکھتے ہیں۔ انسان کو حقیقی سہارا اسی کی ذات میں ملتا ہے:

نگہ اُلجھی ہوئی ہے رنگ و بُو میں — خرد کھوئی گئی ہے چار سُو میں
نہ چھوڑ اے دل فغانِ صبحگاہی — اماں شاید ملے اللہ ھُو میں

توحیدِ ذاتی، صفات وشیون سے یکسر پاک ہے۔ ذاتِ واجب مقوّم فطرت ہے، وہ اور فطرت ایک نہیں ہیں جیساکہ وحدت وجود کے ماننے والوں کا خیال ہے۔ روحانی تجربے کی اصلیت کا دار و مدار ذاتِ واجب کی مطلق توحید پر ہے۔ اسی کی بدولت زندگی فطرت کی تقیّدات سے آزاد ہوکر آزادی کی فضا میں پہنچتی اور عالم قدر اور عالم تکوین میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ مذہب و اخلاق کا انحصار اسی پر ہے۔ اسی لیے قرآن پاک میں موحّدین کے عمل کو ان کے عمل سے مختلف قرار دیا ہے جو خالص توحید کے قائل نہیں۔ توحید کے عقیدے سے اس امر کا بھی اثبات ہوتا ہے کہ کائنات کی اصلی حقیقت روحانی ہے۔ اقبال نے توحید کے عقیدے کو اپنا اور اپنی جماعت کا "سرمایۂ اسرار" قرار دیا ہے۔ ان اسرار کی تفہیم پر ملت کا شیرازۂ افکار منحصر ہے۔ اگر ان کی غلط تاویل و توجیہ کی گئی تو یہ شیرازہ منتشر ہوجائے گا:

ملت بیضا تن و جاں لا الٰہ ساز ما را پردہ گرداں لا الٰہ
لا الٰہ سرمایۂ اسرار ما رشتہ اش شیرازۂ افکار ما

جب تک انسان خالص توحید کا رمز شناس نہیں ہوتا، اس وقت تک غیر اللہ کی غلامی سے اسے رستگاری نہیں مل سکتی

نقطۂ ادوار عالم لا الٰہ منتہای کار عالم لا الٰہ
تا نہ رمز لا الٰہ آید بدست بند غیر اللہ را نتواں شکست

ذات واجب کی صفات پر ایمان لانا بھی توحید کا لازمہ ہے۔ انھی صفات کے ذریعے سے ذات واجب اور بندے میں تقرّب پیدا ہوتا ہے۔ حق تعالا ماورا ہونے کے باوجود فطری مظاہر کے اختلاف اور انسانی اعمال کے تنوّع میں متّحد کرنے والا نقطہ ہے جو فعلیت مطلقہ کا حکم رکھتا ہے۔ انسانی وجود بھی فعلیت کی حالت ہے۔ وہ ذات واجب کا قُرب و اتّصال حاصل کرنے کی جدوجہد کرتا اور اپنے کو ذات واجب میں ضم کرنے کے بجائے اس کی مدد سے اپنا تفرّد اور

تحقق حاصل کرتا ہے تاکہ اپنی بندگی اور مخلوقیت کی تکمیل کرے کہ یہی اس کے روحانی سفر کی منزل ہے:

نہ من را می شناسم من نہ او را
ولی دانم کہ من اندر بر او ست

انسانی وجود ذاتِ الٰہی میں فنا ہونے کے بجائے اس کے قُرب سے اپنے کو مستحکم کرتا ہے۔ اقبال نے اس مضمون کو قطرے اور سمندر کی جگہ موتی اور سمندر کی تشبیہ سے بیان کیا ہے:

وصال ما وصال اندر فراق است — کشود ایں گرہ غیر از نظر نیست
گُہر گم کردۂ آغوشِ دریا ست — ولیکن آب بحر آبِ گُہر نیست

انسانی خودی اور خدا ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔ وہ خودی سے خدا کو طلب کرتا ہے اور خدا سے خودی کا اثبات چاہتا ہے:

از ہمہ کس کنارہ گیر صحبت آشنا طلب
ہم ز خدا خودی طلب، ہم ز خودی خدا طلب

پھر کہتا ہے کہ کبھی یہ شبہہ ہوتا ہے کہ ہمارے دل میں تُو ہے یا ہم خود اپنے آپ سے دوچار ہیں۔ خودی یا خدا کے سوا اور کسی کا وہاں گذر نہیں ہو سکتا:

درون سینۂ ما دیگری! چہ بوالعجبی است
کرا خبر کہ توی یا کہ ما دوچار خودیم

حافظ نے کہا تھا کہ جس طرح بندہ خدا کا محتاج ہے اسی طرح خدا بندے کا مشتاق ہے۔ اقبال کہتا ہے کہ خدا انسان کی جستجو میں ہے۔ "زبورِ عجم" میں اس نے ایک پوری غزل اسی موضوع پر لکھی ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ ذاتِ واجب اسما و صفات میں متعیّن ہو کر عالمِ شہادت میں ظہور فرماتا ہے۔ یہ ظہور اس کی شانِ محبوبی کا اقتضا ہے۔ اقبال نے حدیث قدسی کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق وتعرفت الیھم فعرفونی،

کی توجیہ نہایت لطیف انداز میں کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ذات باری خود گہر زندگی کی تلاش و جستجو میں ہے۔ یہ گہرِ زندگی انسان ہے۔ یہ اسی کل کا جز اور اسی شعلے کا شرارہ ہے۔ پھر آخر میں وہ پوچھتا ہے کہ گہر زندگی خودی ہے یا خدا ؟ یہ عاشقانہ اور شاعرانہ تجاہل عارفانہ ہے! پوری غزل عارفانہ شوخی سے بھری ہوئی ہے:

ما از خدای گم شدہ ایم او بجستجو ست
چوں ما نیاز مند و گرفتار آرزو ست

گاہی بہ برگ لالہ نویسد پیام خویش
گاہی درون سینۂ مرغاں بہ ہاو ہوست

در نرگس آرمید کہ بیند جمال ما
چنداں کرشمہ داں کہ نگاہش بگفتگو ست

آہی سحر گہی کہ زند در فراق ما
بیرون و اندروں زبر و زیر و چار سو ست

ہنگامہ بست از پی دیدار خاکیٔ
نظارہ را بہانہ تماشای رنگ و بو ست

پنہاں بہ ذرہ ذرہ و نا آشنا ہنوز
پیدا چو ماہتاب بآغوش کاخ و کو ست

در خاکدان ما گہر زندگی گم است
ایں گوہری کہ گم شدہ مائیم یا کہ او ست

ایک طرف تو خدا انسان کی جستجو میں ہے اور دوسری جانب بندہ ذات احدیت کی تلاش میں سرگرداں ہے کیوں کہ وہ خود اپنی صفات عالیہ کا جویا اور انھیں ظہور میں لانے کے لیے بے تاب رہتا ہے۔ "مولاصفات" بننے کے لیے وہ اپنی ذات میں اخلاق الٰہی پیدا کرنے کا متمنی رہتا ہے :

من بتلاش تو روم یا بتلاش خود روم
عقل و دل و نظر ہمہ گم شدگان کوی تو

وہ عقل اور عشق دونوں سے دریافت کرتا ہے کہ مجھے یہ معمّا کسی طرح سمجھا دو کہ انسانی خودی اور خدا کس طرح ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں ؟ یہ کیا راز ہے کہ میں اس کے ساتھ بھی ہوں اور علاحدہ بھی ؟

ہم با خود و ہم با او ہجراں کہ وصال است ایں
ای عقل چہ میگوئی ای عشق چہ فرمائی

ایک جگہ کہا ہے کہ خدا اور انسان کا تعلق دیدہ و نظر کا ہے :

میانۂ من و او ربط دیدہ و نظر است
کہ در نہایت دوری ہمیشہ با اویم

توحید باری تعالیٰ کی ایک خصوصیت تو اسقاطِ اضافات ہے۔ دوسری شان یہ ہے کہ وہ عالم کی مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہے، اگرچہ یہ سب صورتیں خدا نہیں ہیں۔ تصوف میں بجائے وحدت وجود یا ہمہ اوست کے دعوے کے اگر صرف یہ کہا جاتا کہ حق تعالیٰ کا جلوہ عالم کے سب مظاہر میں نظر آتا ہے تو کچھ مضائقہ نہ تھا۔ مظاہر میں اس کا جلوہ ہے لیکن انھیں خدا نہیں کہہ سکتے۔ وحدت اور کثرت، انفرادیت اور مطلقیت شیون ذات ہیں۔ انسانی خودی انائے مطلق ہی کا ظہور ہے۔ لیکن اسے انائے مطلق یا ذات واجب نہیں کہہ سکتے جیسا کہ وحدت وجود کے ماننے والوں کا خیال ہے۔ اگر یہ تسلیم کیا جائے تو بندگی اور مخلوقیت کا تصور ختم ہو جاتا ہے۔

دراصل ذات باری کی ماورائیت اور اس کا انفس و آفاق میں جاری و ساری ہونا ایک دوسرے کی نقیض نہیں۔ روحانی تجربے کا اصل اصول یہ تسلیم کرنا ہے کہ ذات واجب تعالیٰ کائنات میں داخل بھی ہے اور اس سے علاحدہ بھی۔ شیون و صفات کی کثرت سے ذات کی وحدت میں خلل نہیں پڑتا۔ ذات باری اس اعتبار سے داخلی ہے کہ وہ انسانی وجود کا عین ہے اور ہم میں سے ہر ایک کے اندر بطور امکان موجود ہے۔ ماورا اس معنی میں ہے کہ وہ ہمارے تجربے، تخیل اور خواہش سب سے پرے ہے۔ وہ مثل ایک منزل کے ہے جس کی طرف ہم بڑھتے ہیں۔ "منزل ما کبریا ست"۔ اگر وحدت وجود صحیح ہے تو عالم اور افراد غیر حقیقی ہیں لیکن عقل سلیم اسے ماننے کو تیار نہیں۔ ذہنی طور پر واجب تعالیٰ کی ماہیت کو نہیں سمجھا جا سکتا لیکن انسان اس کے احساس سے محروم بھی نہیں۔ یہ لطیف احساس دل پر منکشف ہوتا ہے۔ وہ بیک وقت وراء الورا بھی ہے اور رگ جاں سے قریب بھی۔ اس دعوے کو منطقی اور فقیہانہ

انداز میں ثابت کرنا ممکن نہیں لیکن اس لطیف روحانی احساس کی حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا:

اسرار ازل جوئی بر خود نظری وا کن
یکتائی و بسیاری، پنہانی و پیدائی

اقبالؔ نے ایک بڑا لطیف نکتہ بیان کیا ہے کہ مظاہر کونیہ میں اگرچہ ذات باری کا جلوہ موجود ہے اور وہ اس سے بے تعلق نہیں لیکن ان پر مطلق ہونے کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی اضافی حیثیت کبھی بھی دور نہیں ہو سکتی۔ مظاہرِ فطرت اور انسان دونوں حق تعالا کے شیون ہیں۔ وہ مطلق نہیں، مطلق کا جلوہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے:

مجو مطلق دریں دیرِ مکافات
کہ مطلق نیست جز نور السّموات

اس شعر میں آیت شریفہ اَللّٰہُ نُوْرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ کی طرف اشارہ ہے۔ نور سے زیادہ لطیف شے انسانی ذہن میں نہیں آ سکتی۔ حق تعالا بھی زمین اور آسمان میں نور کی طرح ہے۔ اس کا نفوذ ہر شے میں ہے لیکن ہر شے نور نہیں کہی جا سکتی۔ بالکل اسی طرح خدا کا جلوہ کائنات میں ہر شے میں ہے لیکن ہر شے کو خدا نہیں کہہ سکتے۔

اقبالؔ کی طرح حافظؔ بھی رحمتِ الٰہی پر ایمان رکھتا ہے۔ اس کی تہ میں بھی خدا کی تنزیہی شان اور اس کی قدرت موجود ہے۔ وحدت وجود میں رحمت و مغفرت کا تصور بے معنی ہے۔ اس لیے کہ اگر انسان اس کی ذات میں جذب ہو گیا ہے تو پھر وہ رحمت کس سے طلب کرے گا۔ اقبالؔ کے ابتدائی زمانے کے اس شعر میں جوشِ بیان اور عقیدت ملاحظہ ہو:

موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چن لیے
قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے

دوسری جگہ کہا ہے :

کوئی یہ پوچھے کہ واعظ کا کیا بگڑتا ہے
جو بے عمل پہ بھی رحمت وہ بے نیاز کرے

حافظ اور اقبال دونوں نے ذات باری کی بندگی پر فخر کیا۔ وحدت وجود میں بندگی کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کیوں کہ بندگی کرنے والا بھی وہی ہے جس کی وہ بندگی کرتا ہے۔ بندگی میں حق تعالا کی تنزیہی شان اور اس کی عظمت و برتری اور اپنی مخلوقیت کا احساس بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔

حافظ کا شعر ہے :

بولای کہ توگر بندۂ خویشم خوانی
از سر خواجگی کون و مکاں برخیزم

کم و بیش اسی قسم کا خیال اقبال نے بھی ظاہر کیا ہے :

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی
مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

دونوں عارفوں کے یہاں شوقِ سجدہ کا اخلاص اور بلند مقامی ملاحظہ ہو:

حافظ :

بر آستان جاناں گر سر تواں نہادن
گلبانگ سربلندی بر آسماں تواں زد

اقبال :

وہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے
ہزار سجدوں سے دیتا ہے آدمی کو نجات

مقامِ دل

حافظ اور اقبال ذات باری تعالا کے متعلق تنزیہی تصوّر و احساس

رکھنے کے باوجود انسان کے باطنی اور روحانی تجربے کے قائل تھے۔ خدا کی موجودگی ایک ناقابل تقسیم وحدت ہے۔ اس کے لیے صرف یہ اعتقاد کافی نہیں کہ وہ حاضر و ناظر ہے۔ اس کا وجدانی ادراک ضروری ہے۔ اسلامی احسان وسلوک میں دل کو وجدانی ادراک کا مرکز مانا گیا ہے۔ اس کے آئینے میں جمال الٰہی جلوہ فگن ہوتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ اس کے جمال کے علاوہ میرے دل میں اور کچھ نظر نہیں آتا :

بہ پیش آئینۂ دل ہر آنچہ میدارم
بجز خیال جمالت نمی نماید باز

حق تعالا چاہے نظر سے غائب ہو لیکن عارف کے دل میں جاگزیں ہوتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ تو میرے دل میں براجمان رہ۔ میں تیرے لیے دُعا اور ثنا کا تحفہ برابر پیش کرتا رہوں گا :

ای غایب از نظر کہ شدی ہمنشین دل
میگویمت دعا و ثنا می فرستمت

وہ اپنے دل کے سامنے دو متبادل صورتیں پیش کرتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ دو جہاں کی نعمتیں ایک طرف ہیں اور محبوب کا عشق دوسری طرف۔ تُو ان دونوں میں سے ایک چن لے۔ دل نے عشق کو ترجیح دی :

عرضہ کردم دو جہاں بر دل کار افتادہ
بجز از عشق تو باقی ہمہ فانی دانست

حافظ نے واعظ کو طنز سے کہا کہ تجھے اس بات پر فخر ہے کہ تیری رسائی شحنہ تک ہے۔ مجھے دیکھ کہ میرا دل حق تعالا کا مسکن ہے لیکن میں اس پر بھی ذرا غرور نہیں کرتا۔ تو حکام کی رسائی کا ڈھنڈورا پیٹتا پھرتا ہے۔ میں ہوں کہ اپنے راز کو چھپاتا ہوں۔ میرا راز میرے لیے سب سے بڑی برکت اور نعمت ہے :

واعظ شحنہ شناس ایں عظمت گو مفروش
زانکہ منزلگہ سلطاں دل مسکین منست

تیرے دل پر اس وقت معرفت کے اسرار منکشف ہوں گے جب تو شراب خانے کی مٹی کو اپنی آنکھوں کا سرمہ بنائے گا، یعنی اپنے اوپر مستی اور بے خودی کی کیفیت طاری کرے گا۔ حافظ کے یہاں دوسرے شعرائے متصوفین کی طرح جامِ جم دل کی علامت ہے، جس میں یہ صفت ہے کہ تمام رموز حیات و کائنات اور مستقبل اس میں روشن ہوجاتا ہے:

بسرّ جام جم آنگہ نظر توانی کرد
کہ خاک میکدہ کحل بصر توانی کرد

دل کا جام جم جس گوہر سے بنتا ہے اس کی کان اِس دنیا میں نہیں۔ تو کوزہ گروں کی مٹی سے اسے بنانا چاہے تو تیری غلطی ہے۔ مطلب یہ کہ دل کا جام جم بڑی ہی لطیف شے ہے۔ اسے روحانیت میں تلاش کرنا چاہیے نہ کہ مادّیت میں:

گوہر جام جم از کان جہان دگر است
تو تمنّا ز گِل کوزہ گراں میداری

جام جم کی تلاش و جستجو خارجی عالم میں فضول ہے۔ سوائے دل کے اس کی تمنّا کہیں اور نہیں کرنی چاہیے۔ اگر کوئی اپنے دل کے دریچوں کو کھول دے تو سارے اسرار و رموز اس کے اندر موجود ہیں۔ حافظ نے مندرجہ ذیل غزل میں دل کی فضیلت کا زمزمہ چھیڑا ہے اور جامِ جم کی علامت کے ذریعے بڑے اہم امور کی جانب اشارے کیے ہیں:

سالہا دل طلب جام جم از ما میکرد
آنچہ خود داشت ز بیگانہ تمنّا میکرد

دل کو نہ جانے کیا ہوگیا کہ برسوں ہم سے جام جم طلب کرتا رہا۔ عجب بات

ہے کہ خود اس کے پاس جو چیز موجود تھی وہ دوسروں سے مانگتا رہا۔ اس شعر میں اپنے آپ کو غیر تصوّر کیا ہے :

گوہری کز صدف کون و مکاں بیرونست
طلب از گم شدگان لب دریا میکرد

وہ موتی جو کون و مکاں کے صدف سے باہر تھا اسے ان سے طلب کرتا رہا جو خود دریا کے کنارے ڈانواں ڈول اپنا راستہ گم کیے ہوئے پھرتے تھے۔

مشکل خویش بر پیر مغاں بردم دوش
کو بتائید نظر حلّ معمّا میکرد

میں نے اپنی مشکل کل پیر مغاں کے سامنے پیش کی۔ وہ اہلِ نظر تھا اور باتوں باتوں میں دل کی خلش دور کر دیتا تھا۔

دیدمش خرّم و خنداں قدح بادہ بدست
و اندراں آینہ صد گونہ تماشا میکرد

میں نے دیکھا کہ وہ خوش و خرّم ہے اور اس کے ہاتھ میں شراب کا پیالہ ہے۔ اس کا شراب کا پیالہ آئینے کے مثل تھا جس میں وہ طرح طرح کے نظارے دیکھ رہا تھا۔ یہاں شراب کے پیالے سے پیر مغاں کا دل مراد ہے جو حقائق و معارف کا خزانہ تھا۔ مطلب یہ کہ مستی اور سرشاری کے بغیر زندگی کے راز نہیں کھلتے۔

گفتم ایں جام جہاں بیں بتو کی داد حکیم
گفت آں روز کہ ایں گنبد مینا میکرد

میں نے پوچھا کہ حکیم مطلق نے یہ جام جہاں نما تجھے کب عطا کیا؟ اس نے جواب دیا کہ جس روز وہ گنبد مینا بنا رہا تھا یعنی کائنات کی آفرینش کر رہا تھا۔ یہاں حافظ نے روز الست کی جانب اشارہ کیا ہے جس کا ذکر اس کے یہاں دوسری جگہ بھی آیا ہے۔ مطلب یہ کہ عشق و مستی انسان کی سرشت میں ہے۔

بیدلی در ہمہ احوال خُدا با او بود
او نمیدیدش و از دُور خدایا میکرد

یہ پیرِ مغاں عاشق تھا اور ہر حال میں خدا اس کے ساتھ تھا لیکن پھر بھی وہ اس کو یاد کرتا اور پُکارتا تھا۔ اس شعر میں حافظ نے یہ واضح کیا ہے کہ اگر کسی کو قُربِ خداوندی حاصل ہو تو بھی اس کا یہ فرض ہے کہ وہ خُدا کو یاد کرے کیوں کہ قُرب کے باوجود اس کی ذات ماورا ہے۔ یہاں یہ بتلانا مقصود ہے کہ پیرِ مغاں اپنی روشن ضمیری کے باوجود یادِ الٰہی سے غافل نہ تھا۔ یاد اس وقت کی جاتی ہے جب کہ خُدا کو اپنی ذات سے علاحدہ اور بلند سمجھا جائے۔ یہی اسلامی سلوک و احسان ہے۔ قُرب کی حالت میں ذکر و فکر میں اور اضافہ ہو جاتا ہے۔

آخر میں حافظ نے پیرِ مغاں سے پوچھا کہ معشوقوں کی زلف کس غرض سے ہے؟ اس نے میرے سوال کا یہ مطلب سمجھا کہ میں گویا محبوب کی زلف کی شکایت کر رہا ہوں کیوں کہ اس میں میرا دل پھنس گیا تھا۔ حافظ نے یہ نہیں بتلایا کہ پیرِ مغاں اس کے سوال کا مطلب ٹھیک سمجھا یا نہیں؟ اس نے یہ بات قاری کے تخیل پر چھوڑ دی۔ اس غزل میں دل کے جامِ جہاں نما ہونے کی حقیقت کو ایک محسوس حقیقت اور ایک کہانی کے طور پہ پیش کیا ہے۔ حافظ کی بلاغت کا یہ خاص انداز ہے۔

دل میں اسرار و رموز کا انکشاف خود اس کی باطنی اور وجدانی صلاحیت کا نتیجہ ہے۔ حضرت سلیمانؑ اپنی انگوٹھی سے غیب کی باتیں جان لیتے تھے لیکن جب وہ انگوٹھی گُم ہوگئی تو ان کا اقتدار اور غیب کا علم بھی جاتا رہا۔ دل کا جامِ جم کبھی گُم نہیں ہوتا کیوں کہ وہ وہبی ہے اور انسانی فطرت میں ودیعت ہے۔ وہ حضرت سلیمانؑ کی انگوٹھی کی طرح دنیاوی افادیت کا نہیں بلکہ جذبہ و وجدان کا پُراسرار رمز ہے جس کے تلف ہو جانے کا خوف نہیں۔

نہ وہ کبھی ناکارہ ہوسکتا ہے :

دلی کہ غیب نماست و جام جم دارد
ز خاتمی کہ دمی گم شود چہ غم دارد

دل آئینے کے مثل ہے۔ اگر اس میں محبوب کا عکس دیکھنے کی آرزو ہے تو اس میں جلا پیدا کرو۔ بغیر اس کے وہ بیکار ہے۔ بھلا کسی نے کبھی سنا ہے کہ گل و نسرین لوہے اور کانسی میں اُگے ہوں ؟ اس لیے اگر دل کے آئینے کو روشن کرنا ہے تو اس کی اصلاح و تربیت اور ریاضت ضروری ہے تاکہ فکر و نظر کے سارے حجاب اُٹھ جائیں :

روی جاناں طلبی آینہ را قابل ساز — ورنہ ہرگز گل و نسرین ندمد ز آہن و روی
ز ملک تا ملکوتش حجاب بر دارند — ہر آنکہ خدمت جام جہاں نما بکند

دل جذبہ و تخیل کا اندرونی عالم ہے۔ اس طلسمی عالم میں خارجی حقائق اور تجربے بھی گھل مل کر اندرونی رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ فن کار کو اپنے اندرونی تجربے میں خارجی گل و گلشن کے نظارے میسر ہوتے ہیں۔ چنانچہ وہ اپنے دل کی سیر میں ایسا محو اور مستغرق ہوتا ہے کہ باہر نظر اُٹھا کر نہیں دیکھتا۔ حافظ نے ان اشعار میں یہی خیال پیش کیا ہے :

باد صبحی بہوایت ز گلستاں برخاست — کہ تو خوشتر ز گل و تازہ تر از نسرینی
سر درس عشق دارد دل دردمند حافظ — کہ نہ خاطر تماشا نہ ہوای باغ دارد

سعدی نے یہ مضمون اس طرح ادا کیا ہے :

ای تماشاگاہ عالم روی تو
تو کجا بہر تماشا میروی

بیدل نے حافظ ہی کے مضمون کو اپنے رنگ میں پیش کیا اور اسے دروں بینی کا طلسم بنا دیا :

ستم است اگر ہوست کشد کہ بسیر سرو و سمن درآ
تو ز غنچہ کم ندمیدۂ در دل کشا بچمن درآ

پی نافۂ ہای خجستہ بو مپسند زحمت جستجو
بخیال حلقۂ زلف او گرہی خور و بختن در آ[۱]

---

[۱] حافظ سے اردو غزل نگاروں نے ہر زمانے میں فیض اٹھایا اور اس کے مضامین کی ترکیبیں اور الفاظ مستعار لیے۔ حافظ کے یہاں گلشن و چمن کے شعری محرک مختلف انداز میں استعمال کیے گئے ہیں۔ انسانی خلقت کے متعلق وہ کہتا ہے کہ تجھے چمن کے تماشے کی کیا ضرورت ہے کیونکہ تو خود گل و نسرین سے زیادہ حسین ہے:

بادِ صبحی بہوایت زگلستاں برخاست　　　کہ تو خوشتر ز گل و تازہ تر از نسرینی

میر تقی میر نے اسی خیال کو اس طرح ادا کیا ہے:

کم نہیں دل پُر داغ بھی اے مرغ اسیر　　　گل میں کیا ہے جو ہوا ہے تو طلبگار چمن
سرو و لب جو لالہ و گل نسرین و سمن ہیں غنچہ ہے　　　دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگین خیالوں کا

حافظ:

بی تو ای سرو رواں با گل و گلشن چکنم　　　زلف سنبل چہ کشم عارض سوسن چکنم

میر:

اچھی لگے ہے تجھ بن گلگشت باغ کس کو　　　صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو
تم بن چمن کے گل نہیں چڑھتے نظر کبھو　　　یہ کیا روش ہے آؤ چلو ٹک ادھر کبھو
گلشن بھرا ہے لالہ و گل سے اگرچہ سب　　　پُر اس بغیر اپنے تو بھائیں لگی ہے آگ

حافظ:

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمدہ　　　باز گردد یا بر آید چیست فرمان شما

میر غلام حسن حسن دہلوی:

دل اور جگر لہو ہوا آنکھوں تلک تو پہنچے　　　کیا حکم ہے اب آ گئے نکلیں کہو نہ نکلیں

قائم چاندپوری نے حافظ کے ایک شعر کا ہو بہو ترجمہ کر دیا۔ لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ اس

(باقی صفحہ ۲۱۱ پر)

اقبالؔ کے یہاں دل، عشق اور خودی کا منبع ہے۔ اس کی خصوصیت دائمی اضطراب اور بے چینی ہے۔ نہ معلوم وہ کس کے جلوے کا شہید ہے کہ ہر لحظہ مضطرب اور بے قرار رہتا ہے۔ وہ کائنات کے گوشے گوشے کو چھان مارتا ہے کہ شاید کہیں جاکر وہ اپنی غیر آسودگی بھول جائے لیکن وہ نہیں بھولتا۔ نہ اسے

(بقیہ حاشیہ ملاحظہ ہو)

نے حافظؔ کے مضمون سے ہٹ کر خاص لطف پیدا کیا ہے۔

حافظؔ:

گرز مسجد بخرابات شدم خردہ مگیر مجلس وعظ دراز است و زماں خواہد بود

قائمؔ:

مجلس وعظ تو تا دیر رہے گی قائمؔ یہ ہے میخانہ ابھی پی کے چلے آتے ہیں

غالبؔ کے طرز بیان پر اگرچہ اکبری عہد کے شاعروں کا گہرا اثر ہے لیکن اس نے مضامین میں حافظؔ سے استفادہ کیا ہے۔ یہاں غالبؔ کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں جن کا محرک حافظؔ معلوم ہوتا ہے۔ غالبؔ نے ایک جگہ اہل کنشت کو خطاب کیا کہ اگر میں کعبہ میں جاؤں تو مجھے طعنہ مت دو کیوں کہ میں نے تمھارے "حق صحبت" کو نہیں بھلایا۔ اگرچہ غالبؔ نے مضمون بدل دیا ہے لیکن "حق صحبت" کی ترکیب حافظؔ سے مستعار لی ہے۔ یہ بڑی معنی خیز ترکیب ہے۔ حق صحبت کے بغیر تہذیب و معاشرت کا تصوّر نہیں کیا جا سکتا۔

حافظؔ:

یار اگر رفت و حق صحبت دیرین نشناخت حاش للہ کہ روم من ز پی یار دگر

سر و زر و دل و جانم فدای آں یاری کہ حق صحبت مہر و وفا نگہدارد

غالبؔ:

کعبہ میں جارہا تو نہ دو طعنہ، کیا کہیں بھولا ہوں حق صحبت اہل کنشت کو

(باقی صفحہ ۲۱۲ پر)

صحرا میں چین ہے اور نہ آب رواں اس کی خوشنودی کا موجب ہے۔ دراصل مناظر فطرت دیکھ کر اس کی بےقراری اور بڑھ جاتی ہے:

ندانم دل شہید جلوۂ کیست — نصیب او قرار یک نفس نیست
بصحرا بر دلش افسردہ تر گشت — کنار آبجوی زار بگریست

(بقیہ حاشیہ ملاحظہ ہو)

غالب کے اور دوسرے اشعار ملاحظہ ہوں جن میں حافظ کا اثر نمایاں ہے۔

حافظ:

آسماں بار امانت نتوانست کشید — قرعۂ کار بنام من دیوانہ زدند

غالب:

برد آدم از امانت ہرچہ گردوں برنتافت — ریخت می بر خاک چوں در جام گنجیدن نداشت

حافظ:

دلم کہ لاف تجرّد زدی کنوں صد شغل — ز بوی زلف تو با باد صبحدم دارد

غالب:

وہ حلقہ ہائے زلف کمیں میں ہیں اے خدا — رکھ لیجو میرے دعوئ وارستگی کی شرم

حافظ:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم — فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

غالب:

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم — قضا بگردش رطل گراں بگردانیم

حافظ:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنیں ہائل — کجا دانند حال ما سبکساران ساحلہا

غالب:

ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز — گسستہ لنگر کشتی و ناخدا خفتست

(باقی صفحہ ۲۱۳ پر)

دوسری جگہ کہا ہے کہ مسجد و میخانہ اور دیر و کلیسا سب دل کی خاطر میں نے بنائے، لیکن وہ وہاں بھی خوش نہیں :

مسجد و میخانہ و دیر و کلیسا و کنشت
صد فسوں سازند بہر دل و دل خوشنودنی

(بقیہ حاشیہ ملاحظہ ہو)

حافظ :

اگر دشنام فرمائی وگر نفریں دعا گویم — جواب تلخ می زیبد لب لعل شکر خارا

غالب :

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب — گالیاں کھا کے بے مزا نہ ہوا

حافظ :

پدرم روضۂ رضواں بدو گندم بفروخت — من چرا ملک جہاں را بجوی نفروشم

غالب :

خواجہ فردوس بمیراث تمنا دارد — وای اگر در روش نسل بآدم نرسد

حافظ :

ہر گلی ز گلرخی یاد ہمی کند ولی — گوش سخن شنو کجا دیدۂ اعتبار کو

غالب :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں — خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

حافظ :

دلا ز رنج حسودان مرنج و واثق باد — کہ بد بخاطر امیدوار ما نرسد

حافظ فضل محمد ممتاز دہلوی :

جفائے یار نے کس طرح کر دیا مایوس — اور اپنی خاطر امیدوار میں کیا تھا

(باقی صفحہ ۲۱۴ پر)

اقبال نے شعرائے متصوفین کی طرح یہ تسلیم کیا کہ دل کا تعلق گوشت پوست سے نہیں بلکہ روحانی عالم سے ہے۔ جس طرح حق تعالیٰ کے کُن ارشاد فرمانے سے عالم کی نمود ہوئی، اسی طرح دل کی آرزومندی نئے نئے جہان پیدا کرتی ہے۔ نہ اس کی آرزومندی کی کوئی حد ہے اور نہ اس کے تخلیقِ مقاصد

(بقیہ حاشیہ ملاحظہ ہو)

حافظ:

جمالِ آفتاب ہر نظر باد ز خوبی روی خوبت خوبتر باد

حالی:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

حالی نے حافظ کے لفظوں کو ہو بہو اپنے شعر میں لے لیا۔ اس کا شعر حافظ کی آواز بازگشت ہے۔

جگر کے کلام میں حافظ کی مستی کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعرانہ شخصیت کو حافظ ہی کے ڈھنگ پر ڈھالا تھا۔ ایک مرتبہ میں نے اُن سے دریافت کیا کہ آپ کا محبوب شاعر کون ہے؟ اس کے جواب میں انھوں نے شاعر کا لفظ حذف کر دیا اور صرف محبوب رہنے دیا اور کہا "میرا محبوب حافظ ہے"۔ یہ کہہ کر ان کی معنی خیز مسکراہٹ ان کے لبوں پر کھیلنے لگی اور وہ یہ شعر گنگنانے لگے۔ اس سے حافظ کے ساتھ جگر کی محبت اور عقیدت دونوں ظاہر ہوتی ہیں:

کسی کی مست خرامی کا واہ کیا کہنا! کہ جیسے حافظِ شیراز جھوم جھوم آئے

جگر نے حافظ سے فیض اٹھایا۔ حافظ کا شعر ہے:

یک قصہ بیش نیست غمِ عشق وین عجب کز ہر زباں کہ می شنوم نامکرر است

جگر نے اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے:

کوئی حد ہی نہیں شاید محبت کے فسانے کی سناتا جا رہا ہے جس کو جتنا یاد ہوتا ہے

کی کوئی حد ہے:

تو میگوئی کہ دل از خاک و خون ست　　گرفتار طلسم کاف و نون است
دل ما گرچہ اندر سینۂ ما ست　　ولیکن از جہان ما برون است

دل کو خارجی عالم کی پروا نہیں۔ اسے اصلی خوشی اور اطمینان اندرونی عالم میں ملتا ہے۔ وہ جہان رنگ و بو اور پست و بلند کو خاطر میں نہیں لاتا۔ اس کی دُنیا میں زمین و آسمان اور چار سُو کا وجود نہیں۔ اس باطنی عالم میں سوائے ذات خداوندی کے اور کچھ نہیں۔ اس کے ذکر سے دل کو وسعت نصیب ہوتی ہے۔ یہاں اقبال کی دروں بینی اور حافظ کی پُراسرار باطنیت میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔

انسانی علم کا ماخذ حواس بھی ہیں اور وجدان بھی۔ حواس، ادراک و تعقّل کے ذریعے خارجی عالم کو اپنے قوانین کی گرفت میں لاتے ہیں۔ اس کے برعکس انسان کی وجدانی صلاحیت کی رسائی حقیقت کے ان پہلوؤں تک ہے جہاں ادراک و تعقّل کام نہیں کرتے۔ خاص کر باطنی زندگی کے احوال، وجدان ہی کے ذریعے سے محسوس ہوتے ہیں۔ قرآن پاک انفس و آفاق، ظاہر و باطن، عالم شہادت اور عالم غیب کے حقائق کو انسان پر روشن کرتا ہے، اس لیے اس نے خارجی اور باطنی علم حاصل کرنے کا طریقہ بتلا دیا۔ قرآن میں ہے: وَجَعَلْنَا لَهُمْ سَمْعًا وَّ اَبْصَارًا وَّ اَفْـِٕدَةً۔ ("اور خدا نے تمھیں کان، آنکھیں اور دل عطا فرمایا۔") اس سے یہ بتلانا مقصود تھا کہ خارجی عالم کا علم کانوں اور آنکھوں سے اور باطن کا علم دل کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ ان سب وسائل کے استعمال سے انسان انفس و آفاق کا علم حاصل کرتا ہے۔ دل سے معرفت نفس اور حقیقت کے وہ پہلو منکشف ہوتے ہیں جن تک عقل و ادراک کی رسائی نہیں ہوتی۔ دل وجدان کا مرکز ہے، بالکل اسی طرح جیسے کان اور آنکھ ادراک اور تعقّل کے وسائل ہیں:

دل بینا بھی کر خدا سے طلب
آنکھ کا نور دل کا نور نہیں

دل میں یہ قابلیت ہے کہ حواس و تعقل کی مدد کے بغیر حقیقت کی کنہ تک پہنچ جائے۔ اقبال نے دل کو جذبۂ بلند سے تشبیہ دی ہے جو شام و سحر کی گردش سے بے نیاز ہے۔ وہ اپنا زماں خود تخلیق کرتا ہے۔ جس طرح فطرت کا زماں ہے، تاریخ کا زماں ہے، اسی طرح دل کا وجدانی زماں ہے جو افلاک کی گردش سے ماورا ہے:

سمجھا لہو کی بوند اگر تو اسے تو خیر — دل آدمی کا ہے فقط اک جذبۂ بلند
گردش مہ و ستارہ کی ہے ناگوار اسے — دل آپ اپنے شام و سحر کا ہے نقش بند

ایک جگہ کہا ہے کہ تجھے خارجی عالم کا تو علم حاصل ہے لیکن یہ نہیں معلوم کہ دل کی حقیقت کیا ہے؟ یہ چاند کے مثل ہے جس کے گرد ساری کائنات نے ہالہ بنا رکھا ہے۔ خدا کی نشانیاں خارجی عالم میں بھی نظر آتی ہیں اور باطنی تجربے میں بھی:

جہان رنگ و بو دانی ولی دل چیست میدانی؟
مہی کز حلقۂ آفاق سازد گرد خود ہالہ

فطرت نے انسان کو دل اس واسطے دیا کہ اس کے ذریعے اس کی آزمائش کرے کہ وہ خارجی رکاوٹوں کو دور کر کے اپنی زندگی کے ممکنات کو ظہور میں لاتا ہے کہ نہیں؟ اقبال خدا سے دعا کرتا ہے کہ تو مجھ سے وہ دل چھین لے جو سود و زیاں کا پابند ہے۔ اس کے بجائے مجھے ایسا دل دے جو عالم کی پستیوں سے اپنے کو بلند کر سکے۔ اس شعر میں اقبال نے لفظوں کی تکرار سے مولانا روم کے اسلوب کا تتبع کیا ہے۔ مولانا کے یہاں بیسیوں اشعار ایسے ہیں جن میں اس قسم کی لفظوں کی تکرار، معانی کی تاکید کے لیے استعمال کی گئی ہے:

بدہ آں دل بدہ آں دل کہ گیتی را فرا گیرد
بگیر ایں دل بگیر ایں دل کہ در بند کم و بیش است

وہ ذاتِ باری سے شکوہ کرتا ہے کہ تُو نے میرے دل میں عشق کی چنگاری رکھ دی۔ میں اسے کہاں لے جاؤں ؟ عارفانہ شوخی کے انداز میں کہتا ہے کہ تونے یہ غلطی کی کہ میری جان کے اندر سوزِ مشتاقی پیدا کر دیا :

شرار از خاک من خیزد، کجا ریزم کرا سوزم
غلط کردی کہ در جانم فگندی سوزِ مشتاقی

اس کا دعوا ہے کہ انسان کے دل میں یہ قابلیت ہے کہ وہ عشقِ الٰہی کی آگ اپنے میں سمو لے :

بر دل آدم زدی عشق بلا انگیز را
آتش خود را بآغوش نیستانی نگر

اقبال کہتا ہے اگر میں دل کا راز جان لوں تو دو عالم بھی اس کے آگے ہیچ ہیں :

نخواہم ایں جہان و آں جہاں را
مرا ایں بس کہ دانم رمزِ جاں را

دل کا تعلق مادّی جسم سے وہی ہے جو آگ کا دھوئیں سے۔ اس میں اصلی حقیقت آگ ہے اور دھوئیں کا وجود ضمنی ہے۔ آگ کی طرح دل کی خاصیت سوزش اور تڑپ ہے :

دلِ ما آتش و تن موجِ دودش
تپیدہ دم بدم سازِ وجودش

ایک جگہ کہا ہے انسانی دل کا فطرت کے ساتھ چھپا ہوا ربط ہے۔ فطرت جب ممنونِ نگاہ بنتی ہے تو اس میں کچھ معنی پیدا ہوتے ہیں ورنہ وہ بے مقصد اور بے غایت ہے۔ یہاں اقبال حافظ کی دروں بینی کے بہت قریب

محسوس ہوتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اقبال نے درون و بروں کو ایک دوسرے میں سمویا ہے۔ یہاں ایک وقتی شاعرانہ کیفیت بیان کی ہے :

جہانِ رنگ و بو گلدستۂ ما ز ما آزاد و ہم وابستۂ ما
دل ما را با و پوشیدہ راہیست کہ ہر موجود ممنون نگاہیست

مغنی کی نوا کی پرورش اس کے دل کے خون سے ہوتی ہے، جبھی تو نغمے کا زیر و بم سننے والوں کے دلوں کو تسخیر کرتا ہے :

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو

اگر کوئی صاحبِ بصیرت ہو تو اسے نظر آئے کہ زمانے کا وسیع سمندر دل کے ننھے سے کوزے میں بند ہے :

یکی بر دل نظـــر وا کن کہ بینی
یم ایام در یک جام غرق است

دل میں جب تمنا کی تڑپ پیدا ہوتی ہے تو وہ اپنی معراج کو پہنچتا ہے۔ اس کی پہچان یہ ہے کہ وہ پروانے کی طرح لپکتے شعلوں کی آغوش کو اپنا مسکن بناتا ہے۔ یہاں اقبال کی مقصدیت اسے حافظ سے بہت دُور لے جاتی ہے :

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گردد
زند بر شعلہ خود را صورت پروانہ پی در پی

اقبال نے جام جہاں نما کے علامتی رمز کو اپنی مقصدیت کے لیے اس طرح استعمال کیا ہے :

عشق بسر کشیدن است شیشۂ کائنات ما جام جہاں نما مجو دست جہاں کشا طلب
ایں دل کہ مرا دادی لبریز یقیں بادا ایں جام جہاں بینم روشن تر ازیں بادا

اقبال کے نزدیک فنی تخلیق کا ماخذ بھی دل ہے۔ یہاں اس نے دل کو

وجدان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ بغیر اس کی کارفرمائی کے نِرا تعقّل تخلیقِ حسن نہیں کر سکتا:

سوزِ سخن ز نالۂ مستانۂ دل است
ایں شمع را فروغ ز پروانۂ دل است

عشق کا مرکز دل ہے جسے وہ بڑی شوخی سے ننھا مُنا دل کہتا ہے۔ یہ ماورائی جوہر ہے جو وجدان و بصیرت کا مخزن ہے۔ احساسِ خودی اور شعورِ ذات اسی سے ہیں، شوق اور آرزو کی ہنگامہ آرائیاں اسی کی بدولت ہیں، حرکت و جذب کی دُنیا کی اسی سے رونق ہے۔ اس کی قوتِ حاسّہ، تعقّل اور علم و ادراک سے زیادہ دُور رس ہے۔ خارجی فطرت کی رُکاوٹیں جو زندگی کے سفر میں پیش آتی ہیں، خس و خاشاک کے مثل ہیں، جنھیں ننھے سے دل کی چنگاری جلا کر خاکستر کر دیتی ہے:

جہانی از خس و خاشاک درمیاں انداخت
شرارۂ دلکی داد و آزمود مرا

اقبالؔ نے اپنی ایک غزل میں دل کی عظمت بتلائی ہے کہ اگر مرنے کے بعد میری خاک پریشان ہو کر دل بن گئی تو پھر بڑی مشکلوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ دل جنت میں بھی عشق بازی سے باز آنے والا نہیں۔ حوروں کے حُسن کو دیکھ کر وہ وہاں بھی غزل سرائی شروع کر دے گا۔ اس پُرسکون خوش عالم بے رنگ و بو میں بھی دُنیا کی ہنگامہ خیزی پیدا ہو جائے گی:

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے
نہ کر دیں مجھ کو مجبورِ نوا فردوس میں حوریں
مرا سوزِ دروں پھر گرمیِ محفل نہ بن جائے
کہیں اس عالمِ بے رنگ و بو میں بھی طلب میری
وہی افسانۂ دنبالۂ محمل نہ بن جائے

جنت میں بھی دل کو دُنیا کے حسینوں کی یاد تڑپاتی رہے گی اور غمِ منزل کی کھٹک بن جائے گی۔ اقبالؔ کی یہ ارضیت قابلِ داد ہے:

کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں غمِ منزل نہ بن جائے

ایک جگہ کہا ہے کہ وہ شخص مبارک ہے جس نے اپنے دل میں حرم کو پالیا۔ اس کے دل کی تڑپ اسے ظواہر سے بے نیاز کردے گی :

خوشا کسی کہ حرم را درون سینہ شناخت
دمی تپید و گذشت از مقام گفت وشنود

میرا دل جو دائمی بے قراری چاہتا ہے، کسے خبر کہ ایک دن وہ برق یا شرر کا روپ دھار لے :

دلی کہ تاب وتب لایزال می طلبد
کرا خبر کہ شود برق یا شرر گردد

اقبال نے اپنے ابتدائی زمانے کے ان اشعار میں دل کے جوہر نورانی کی عینی تصویر کھینچ دی ہے۔ اس میں حافظ کی طرح کی لغزشِ مستانہ کا بھی ذکر ہے :

یارب اس ساغرِ لبریز کی مے کیا ہوگی — بادۂ ملکِ بقا ہے خطِ پیمانۂ دل
ابرِ رحمت تھا کہ تھی عشق کی بجلی یارب — جل گئی مزرعۂ ہستی تو اُگا دانۂ دل
تو سمجھتا نہیں اے زاہدِ ناداں اس کو — رشکِ صد سجدہ ہے اک لغزشِ مستانۂ دل

دل کے متعلق ذکر کرنے میں حافظ اور اقبال دونوں نے شعرائے متصوفین سے استفادہ کیا ہے۔ میں یہاں صرف سنائی غزنوی اور مولانا روم کے کلام سے چند مثالیں لکھتا ہوں۔ سنائی نے دل کے جام جم کی تشبیہ اس طرح پیش کی ہے :

بہ یقیں داں کہ جام جم دل تست — مستقر سرور و غم دل تست
چوں تمنا کنی جہاں دیدن — جملہ اشیا دراں تواں دیدن

(حدیقۂ سنائی)

دوسری جگہ کہا ہے :

از درِ چشم تا بکعبۂ دل — عاشقاں را ہزار و یک منزل
باطن تو حقیقت دل تست — ہرچہ جز باطن تو باطل تست

پارۂ گوشت نام دل کردی دل تحقیق را خجل کردی
دل یکی منظریست ربانی اندرو طرح و فرش روحانی
اینست عینی کہ یک رمہ جاہل خواندہ شکل صنوبری را دل

(حدیقۂ سنائی)

مولانا روم نے دل کی عظمت کے متعلق جو کچھ کہا اسے سارے عالم اسلامی میں مقبولیت حاصل ہوئی کیوں کہ صوفیا کے حلقوں میں ان کی مثنوی کو "ہست قرآں در زبانِ پہلوی" خیال کیا جاتا تھا۔ مولانا فرماتے ہیں :

دل بدست آور کہ حج اکبر است از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است
کعبہ بنگاہ خلیل آذر است دل گذرگاہ جلیل اکبر است

دل کا روزن اگر کھلا ہوا ہے تو اس میں حق تعالا کا نور بے واسطہ پہنچتا ہے :

روزن دل گر کشاد است و صفا
میرسد بی واسطہ نور خدا

دوسری جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ کعبے میں اعتکاف کرنے والوں کو خود کعبہ پکار پکار کر کہتا ہے کہ تم کیا مٹی اور پتھر کو پوج رہے ہو! اسے پوجو جو خواص کا ہمیشہ مطمح نظر رہا ہے یعنی انسانی دل۔ یہی خانۂ خدا ہے :

آنانکہ بسر در طلب کعبہ دویدند چوں عاقبت الامر بمقصود رسیدند
از سنگ یکی خانۂ اعلای مکرم اندر وسط وادی بی زرع بدیدند
رفتند درو تا کہ بہ بینند خدا را بسیار بجستند خدا را نہ بدیدند
چوں معتکف کعبہ شدند از سر مستی ناگاہ خطابی ہم ازاں خانہ شنیدند
کای خانہ پرستاں چہ پرستید گل و سنگ آں خانہ پرستید کہ خاصاں طلبیدند
آں خانۂ دل خانۂ حق واحد مطلق خوش وقت کسانیکہ دراں خانہ خزیدند

حافظ نے مندرجہ بالا شعر کے مضمون کو اپنے تغزل کے طلسم سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا! وہ ملک الحاج پر طنز کرتا ہے کہ تو خواہ مخواہ میرے سامنے

شیخ کی سمجھاتا ہے کہ تو کعبے ہو آیا۔ تو نے وہاں صرف خدا کا گھر دیکھا لیکن میں تو گھر کے مالک کو دیکھتا ہوں۔ خانہ خدا میں اضافت مقلوب ہے جیسے وہ خدا اور شہنشاہ میں۔ اس میں مضاف الیہ پہلے اور مضاف بعد میں آتا ہے:

جلوہ بمن مفروش ای ملک الحاج کہ تو
خانہ می بینی و من خانہ خدا می بینم

اقبال دعا کرتا ہے کہ کعبے جانے والوں کو خدا توفیق دے کہ وہ انسان کے بلند مقام کو پہچانیں۔ آدمِ خاکی کا دل سنگ و خشت سے کہیں برتر ہے۔ اس نے یہ بات لطیف کنائے میں کہی تاکہ شریعت کی خلاف ورزی کا الزام اس پر نہ لگایا جا سکے:

مقام آدم خاکی نہاد دریابند
مسافران حرم را خدا دہد توفیق

انسان کے دل کا مرتبہ عرشِ معلیٰ سے بھی بلند ہے:

عرشِ معلیٰ سے کم سینۂ آدم نہیں
گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہر کبود

بعض اوقات دل کے ٹوٹنے کی آواز سے نوائے ساز پیدا ہوتی ہے:

مدام گوش بدل رہ یہ ساز ہے ایسا
جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

انسانی عظمت

انسانی فضیلت اور عظمت کے متعلق حافظ اور اقبال ہم خیال ہیں۔ دونوں کہتے ہیں کہ آدمی کا مقام ساری کائنات سے بلند ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں کا خیال ہے کہ انسان کی تخلیق کے ساتھ ہی عشق پیدا ہوا۔ باری تعالیٰ کے حسنِ جمال کا تقاضا تھا کہ انسان کے قلب میں اس کے عشق کی چنگاری موجود رہے۔ چونکہ

فرشتوں میں عشق کی قابلیت نہ تھی اس لیے انسان کو اس امانت کے لیے منتخب کیا گیا۔ اس نے تخلیقِ آدم کے ساتھ عشق کو وابستہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے :

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد — عشق پیدا شد و آتش بہمہ عالم زد
جلوۂ کرد رُخش دید ملک عشق نداشت — عین آتش شد ازیں غیرت و بر آدم زد

انسانی فضیلت کا اظہار اِن اشعار میں بڑی توانائی اور تابناکی کے ساتھ کیا ہے :

آسماں بارِ امانت نتوانست کشید — قرعۂ کار بنام من دیوانہ زدند
عاشقاں را گر در آتش می پسند دلطف دوست — تنگ چشمم گر نظر در چشمۂ کوثر کنم
توئی آں گوہرِ پاکیزہ کہ در عالمِ قدس — ذکرِ خیرِ تو بود حاصلِ تسبیحِ ملک
بدلربائی اگر خود سر آمدی چہ عجب — کہ نورِ حسن تو بود از اساسِ عالم بیش

فرشتہ عشق نداند کہ چیست ای ساقی — بخواہ جام و گلابی بخاک آدم ریز

گوہری کز صدفِ کون و مکاں بیرون ست — طلب از گمشدگانِ لبِ دریا میکرد

من کہ ملول گشتمی از نفسِ فرشتگاں — قال و مقالِ عالمی میکشم از برای تو

خراب تر ز دلِ من غمِ تو جای نیافت — کہ ساخت در دلِ تنگم قرارگاہ نزول

کمتر از ذرہ نۂ پست مشو مہر بورز — تا بخلوت گہ خورشید رسی چرخ زناں

حافظ نے اپنے کلام میں انسانی فضیلت ظاہر کرنے کے لیے بار بار "عہدِ الست" کا ذکر کیا ہے۔ اس سے قبل دوسرے شعرائے متصوفین کے یہاں بھی اس کا ذکر ہے۔ اس سے یہ قرآنی آیت مُراد ہے : اَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قَالُوْا بَلیٰ

("کیا میں تمھارا رب نہیں ہوں؟ انھوں نے کہا، ہاں")۔ مفسّروں نے کہا ہے کہ باری تعالا نے یہ خطاب انسانی ارواح سے کیا تھا، آدم کی تخلیق سے پہلے۔ رب کے معنی ہیں نشو و تربیت کرنے والا تاکہ جس شے میں جو استعداد مخفی ہے اس کا ظہور ہو۔ اس طرح رب کائنات کا سب سے بڑا مربّی اور محسن ہے۔ صوفیا اور شعرائے متصوّفین نے کہا کہ حق تعالا صرف محسن ہی نہیں، محبوب بھی ہے۔ انھوں نے عہد الست کی یہ توجیہ کی کہ انسانی ارواح نے حق تعالا سے یہ عہد و پیمان کیا کہ وہ اس کی محبّت کو اپنا مقصود و منتہا قرار دیں گے۔ صوفیا کے یہاں عہد الست عالم مثال کی روحانی کیفیت ہے۔ یا اسے تخلیقِ آدم کے قصّے کا پہلا باب کہہ سکتے ہیں۔ ذات باری اور انسانی ارواح کا مکالمہ انسانی عظمت و فضیلت کا آئینہ دار ہے۔ عالم مثال کے اس مکالمے سے اہلِ باطن نے یہ ثابت کیا کہ معبود وہ محبوب ہے جس کے ساتھ عشق بدرجۂ کمال ہو۔ اس طرح عشق اور عبودیت میں فرق و امتیاز باقی نہیں رہتا۔ لیکن اس مکالمے سے توحیدِ وجودی کے بجائے من و تو کا امتیاز نمایاں ہے اور انسانی انا اور انائے مطلق اپنی اپنی جگہ موجود ہیں۔ بغیر اس امتیاز کے عشق و محبّت کا امکان ہی نہیں۔ اگر عاشق اور معشوق ایک ہوں تو عشق کس سے کیا جائے گا؟

اَلَستُ بِرَبِّکُم کے پیچھے تخلیقِ آدم کی اسلامی روایات کام کر رہی ہیں۔ انسان کو اپنا خلیفہ بنانے سے پیشتر باری تعالا نے انسانی ارواح سے یہ عہد و پیمان کیا کہ وہ اسی کی محبّت اور اسی کی عبادت کریں گی اور کسی کو اس کا شریک نہیں بنائیں گی۔ بعض کا خیال ہے کہ اس سے انسانی نشو و ارتقا کی اس منزل کی نشاندہی کی گئی ہے جب حیوانیت کے طویل سفر کے بعد انسانیت نمودار ہوئی۔ آدم جنھیں ابوالبشر بھی کہتے ہیں، پہلے انسان تھے جن کے اخلاق و روحانیت کے محرّکات نے حیوانیت کی قلب ماہیت کر دی۔ ارتقا میں ایک تو تدریجی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اور دوسرے بعض اوقات مخصوص حالات میں یکایک عظیم

تغیرات نمودار ہوجاتے ہیں جنھیں علم حیات میں انقلاب نوعی (میوٹیشن) کہا جاتا ہے۔ عالمِ حیوانی سے عالمِ انسانی میں داخل ہونا ایسا ہی اساسی تغیر یا قلبِ ماہیئت ہے جب کہ ایک نوع نشو و تربیت کے ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر اعلاتر نوع میں داخل ہونے کے لیے جست لگاتی ہے۔ مولانا روم نے اسے حیوانیت کی موت اور انسانیت کی نئی زندگی کہا ہے:

مردم از حیوانی و آدم شدم
پس چہ ترسم کی ز مردن کم شوم

قرآنِ پاک میں آدم کی تخلیقِ مخصوص کے ساتھ یہ اشارے بھی ہیں کہ زندگی کی ابتدا پانی میں ہوئی۔ پھر جب پانی میں مٹی مل کر لیس دار کیچڑ بنی تو اس میں زندگی پیدا ہوئی۔ یہ لیس دار مٹی انسان کی اصل بنیاد ہے۔ اسی لیے باوجود اعلا مدارج پر پہنچنے کے ارضیت اس سے ہمیشہ وابستہ رہی۔ لیس دار مٹی سے پھر جونک بنی۔ جونک ایک لوتھڑے کے مثل ہوتی ہے جس میں ہڈی نہیں ہوتی۔ اس کے بعد خشکی کی مخلوقات، پرند، چرند، دو دھیل جانور اور آخر میں بندر کا ظہور ہوا جو انسان سے حیوانی زندگی میں سب سے زیادہ قریب ہے۔ اکبر الہ آبادی نے بندر اور انسان کے رشتے پر مزاحیہ انداز میں بڑی پتے کی بات کہی ہے جس کا مقصد یہ جتانا ہے کہ انسان نے جب عالمِ اخلاق و روحانیت میں قدم رکھا تو اس کی ذہنیت اور احساسات میں اساسی تبدیلی رونما ہوگئی، ڈارون اور اس کے ہم خیال اس بات کو چاہے مانیں یا نہ مانیں۔ مذہب نہ صرف یہ کہ اسے مانتا ہے بلکہ اس کی ساری بنیاد ہی اس پر قائم ہے اس لیے کہ وہ روحانی آزادی کا علمبردار ہے۔ اکبر الہ آبادی کے اشعار ہیں:

کہا منصور نے خدا ہوں میں ڈارون بولے بوزنہ ہوں میں
سن کے کہنے لگے مرے ایک دوست فکر ہر کس بقدرِ ہمت اوست

یہ درست ہے کہ قرآن مجید انسانی زندگی کے ارتقائی مراحل کی تردید نہیں

کرتا بلکہ ایک حد تک تائید کرتا ہے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ نوع انسان پر ایسا دور گزرا ہے جب کہ وہ کوئی قابلِ ذکر چیز نہ تھی۔ هَلْ اَتٰى عَلَى الْاِنْسَانِ حِيْنٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَّذْكُوْرًا اور خَلَقَكُمْ اَطْوَارًا میں بھی انسانی وجود کی مختلف ارتقائی حالتوں کی جانب اشارہ ہے۔ زندگی کی یہ تبدیلیاں اس قوتِ محرکہ کا نتیجہ تھیں جو خود ارتقا میں مضمر اور خالقِ حیات وارتقا کی مرضی کا تقاضا تھا۔ ظاہر ہے کہ کیچڑ سے لے کر کاملِ انسان ہونے تک حیات کی تاریخ میں جو دور گزرے ان میں بے شمار تغیرات وتحوّلات رونما ہوئے جن کا مکمل علم ہمارے پاس موجود نہیں۔ مولانا روم نے اپنی مثنوی میں نشو و ارتقا کی سیڑھی کا ذکر کیا ہے کہ کس طرح جمادات سے نباتات اور نباتات سے حیوانات اور آخر میں انسان نمودار ہوا۔ یہ نشو و ارتقا کائناتی توانائی میں مضمر تھا اور خالقِ کائنات کے منصوبے کے عین مطابق تھا۔ نشو ونما کے عمل میں اور گرد وپیش سے مطابقت پیدا کرنے میں زندگی میں نئے نئے میلان وجود میں آتے ہیں۔ جب ان میلانوں کا مکمل ظہور ہوتا ہے تو یہی ارتقا کے مرحلے بن جاتے ہیں۔ مولانا روم سے پہلے ابنِ مسکویہ کے یہاں بھی ارتقائی فکر مدلل انداز میں ملتی ہے۔ اقبال بھی ارتقائی مفکر ہے۔ تخلیقِ آدم کے متعلق اس کا خیال ہے کہ وہ ارتقا کے اس مرحلے کی نشاندہی کرتی ہے جب عالمِ حیوانی اور عالمِ انسانی میں اخلاق و روحانیت کی بدولت اساسی نوعیت کی تفریق پیدا ہوگئی اور انسان کو اس کے ممکناتِ حیات کے باعث دُنیا میں نائبِ حق مقرر کیا گیا تاکہ وہ عناصرِ فطرت پر حکمرانی کرے اور اپنے وجود کا سکّہ عالم میں بٹھائے۔ اب وہ اپنے ماضی کی جبریت سے آزاد ہوکر خودی کے احساس کے باعث صاحبِ اختیار ہستی بن گیا۔ اس نے یہ نظریہ اپنی نظم "روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" میں بڑی خوبصورتی سے ظاہر کیا ہے۔

روحِ ارضی آدم کو اس طرح مخاطب کرتی ہے:

کھول آنکھ زمیں دیکھ فلک دیکھ فضا دیکھ مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ ایام جدائی کے ستم دیکھ جفا دیکھ
بے تاب نہ ہو معرکۂ بیم و رجا دیکھ

ہیں تیرے تصرّف میں یہ بادل یہ گھٹائیں یہ گنبدِ افلاک یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ

سمجھے گا زمانہ تری آنکھوں کے اشارے دیکھیں گے تجھے دُور سے گردوں کے ستارے
ناپید ترے بحرِ تخیّل کے کنارے پہنچیں گے فلک تک تری آہوں کے شرارے
تعمیرِ خودی کر اثرِ آہِ رسا دیکھ

دراصل آدم کی ارتقائی اور اس کی مخصوص تخلیق میں کوئی بڑا فرق نہیں۔ عہدِ الست کا تصوّر ایک لحاظ سے دونوں حالتوں پر حاوی ہے۔ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُّوحِي ارتقائی سفر کی ایک منزل ہے جب کہ آدم کی روح میں روحِ الٰہی کی ایک پھونک شامل ہوگئی اور اس کے ساتھ اسے نئی ذمّہ داریاں سونپ دی گئیں۔ اسے وہ امانت دی گئی جسے کائنات کے سب مظاہر نے قبول کرنے سے انکار کیا تھا۔ اسے خلافتِ ارضی سے نوازا گیا اور فرشتوں سے اسے سجدہ کرایا گیا۔ روزِ الست کے عہد و پیمان کو حافظ نے طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ اس کے نزدیک آدم کی فضیلت کا طرّۂ امتیاز عشق و مستی ہے۔ آدم نے جنّت میں محسوس کیا کہ ان کی زندگی لیس دار مٹّی سے شروع ہوئی، چلو اب اپنی اصلیت یعنی عالمِ خاکدان کا رُخ کرو۔ حافظ جب عالمِ قدس اور روضۂ رضوان کی جلوہ سامانیوں کا ذکر کرتا ہے تو معاً خاکدانِ تیرہ کی دلآویزیاں اور دلفریبیاں اسے اپنی طرف بڑے زور سے کھینچنے لگتی ہیں کیوں کہ ان میں سوز و ساز بھی ہے اور مستی اور سرشاری کا سامان بھی۔ اسی کو وہ مجاز کہتا ہے۔ اگرچہ وہ اس بات پر مُصر ہے کہ مجاز، حقیقت کا عکس ہے، لیکن بعض اوقات ایسا محسوس

ہوتا ہے جیسے وہ اسے عالم علوی کے مقابلے میں تنزل سمجھ رہا ہو۔ لیکن اس نے مجاز کو ہمیشہ اپنی توجہ کا مرکز بنائے رکھا اور اس سے وابستگی برقرار رکھی :

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد درین دیر خراب آبادم

آدم کے دُنیا میں آنے کو "دامگہ حادثہ" کی دلفریب ترکیب سے ظاہر کیا ہے :

طائر گلشن قدسم چہ دہم شرح فراق
کہ دریں دامگہ حادثہ چوں افتادم

عالم علوی کے تصور کے باوجود وہ اپنے پاؤں زمین پر ہمیشہ ٹکے رکھتا ہے۔ پس دارمٹی جس سے آدم کی خلقت ہوئی عالم کی تاریکیوں میں سے اُسے جھانک جھانک کر اپنی یاد دہانی کرتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ وہ بار بار یاد دہانی کرتی ہے بلکہ اپنی ہنگامہ آرائیوں میں ایسا پھانس لیتی ہے کہ سایۂ طوبیٰ اور حوروں کا عشوہ و ناز اور جنّت کا لب حوض سب کے سب طاق نسیاں کی نذر ہو جاتے ہیں :

سایۂ طوبیٰ و دلجوئی حور و لب حوض
بہوای سر کوی تو برفت از یادم

پھر کہا ہے کہ اب میں عالم قدس کا طواف کیسے کروں جب کہ ارضیت نے مجھے گرفتار کر رکھا ہے ؟ اس شعر میں حافظ ارضیت سے بلند ہو کر روحانی عالم کی سیر کا آرزومند نظر آتا ہے :

چگونہ طوف کنم در فضای عالم قدس
کہ در سراچۂ ترکیب تختہ بند تنم

میخانۂ عشق کی حلقہ بگوشی اختیار کر لینے کے بعد نئے نئے بکھیڑے اور غم مبارکباد دینے کو آتے ہیں اور عاشق کو اتنی فرصت اور مہلت بھی نہیں ملتی کہ ... عالم علوی کی طرف نظر اٹھا سکے :

تا شدم حلقہ بگوش در میخانۂ عشق
ہر دم آید غمی از نو بمبارکباد دم

اقبال نے اس مطلب کو ادا کرنے کے لیے باری تعالا کو خطاب کیا ہے کہ تو نے مجھے بہشت سے نکالنے کو تو نکال دیا اور دنیا میں بھیج دیا لیکن اب میں دنیا کے ہنگاموں میں ایسا پھنس گیا ہوں کہ ان سے چھٹکارا پانا مشکل ہے۔ اب مجھ سے ملنے کے لیے تجھے بہت انتظار کرنا پڑے گا۔ یہ اقبال کی عارفانہ شوخی کا خاص انداز ہے:

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر

کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے حافظ مجاز کی دلفریبیوں میں ایک دم سے چونک پڑا ہو اور یومِ الست میں جو اس نے عہد و پیمان کیا تھا اس کی یاد اس کے دل میں چٹکیاں لینے لگی۔ زاہد کو خطاب کرتا ہے کہ تو شراب کی تلچھٹ پینے والوں پر ناحق نکتہ چینی کرتا ہے۔ انھیں یومِ الست میں مستی اور بے خودی کا جو تحفہ ملا ہے اسے وہ سینت سینت کر رکھتے ہیں۔ تجھے اس نادر تحفے کی قدر کیا معلوم؟ ہم اس کے قدر شناس ہیں:

برو ای زاہد و بر دُرد کشاں خردہ مگیر
کہ ندادند جز این تحفہ بما روزِ الست

جس دن ہم نے چشمۂ عشق پر وضو کیا اسی دن دنیا و مافیہا پر چار تکبیر پڑھ دی یعنی بے خودی کے عالم میں ان سے بے نیاز ہو گئے۔ اس شعر میں "ہماندم" سے روزِ الست کی طرف اشارہ ہے:

من ہماندم کہ وضو ساختم از چشمۂ عشق
چار تکبیر زدم یکسرہ بر ہر چہ کہ ہست

روزِ الست محبوب کی زلف کی جو خوشبو سونگھی تھی وہ اب تک مشامِ جاں میں مہک رہی ہے۔ نفسیات میں خوشبو یاد کی زبردست محرک ہے:

عمریست تا ز زلف تو بوی شنیدہ ایم
زاں بوی در مشام دل ما ہنوز بوست

ہمارا اور ذاتِ باری کا جو مکالمہ ہوا اس کی آواز اب تک کانوں میں گونج رہی ہے۔ اس مطرب نے جو ساز بجایا تھا اس کی لَے حافظے میں بسی ہوئی ہے، ایسی کہ چاہے سب کچھ بھول جاؤں اسے کبھی نہیں بھول سکتا:

ندای عشق تو دیشب در اندروں دادند   فضای سینۂ حافظ ہنوز پُر ز صدا ست
چہ ساز بود کہ در پردہ میزد آں مطرب   کہ رفت عمر و ہنوزم دماغ پُر ز ہوا ست

روزِ الست کے جام کی نسبت اس شعر میں بھی ذکر ہے:

خرّم دل آنکہ ہمچو حافظ
جامی زمی الست گیرد

پھر کہا ہے کہ ازل میں محبوب کے لبوں نے ساقی گری کی اور مجھے جام پلایا۔ میں اس کے نشے میں اب تک مدہوش ہوں۔ یہاں روزِ الست اور ازل مترادف ہیں:

در ازل دادست ما را ساقی لعل لبت
جرعۂ جامی کہ من مدہوش آں جامم ہنوز

مولانا روم کے یہاں اس سے ملتا جلتا مضمون ہے۔ آدم کے لیے انھوں نے کھاری مٹی کے الفاظ استعمال کیے ہیں جس پر ساقیِ الست نے اپنے ہونٹوں سے ایک گھونٹ چھڑک دیا۔ اس سے خاک میں جوش اور مستی پیدا ہوگئی اور اسی سے آدم کی تخلیق ہوئی۔ یہ ہماری کوشش کا نتیجہ نہیں بلکہ توفیقِ الٰہی سے ایسا ہوا:

جرعۂ چوں ریخت ساقی الست   بر سر ایں شورہ خاک زیر دست
جوش کرد آں خاک و ما زاں جوششیم   جرعۂ دیگر کہ بس بی کوششیم

حافظ کہتا ہے کہ عشق میں سرمستی کا عیش انھی کا حصہ ہے جو رنج و تکلیف اٹھاتے ہیں۔ روزِ الست ہم نے بلیٰ کہہ کر رنج و محن کا طوق اپنی گردن میں ڈال لیا لیکن ہم اسے اپنا سب سے بڑا عیش خیال کرتے ہیں کہ بغیر اس کے زندگی

بے مصرف ہے۔ لفظ بلیٰ اور بلا کی صنعت تجنیس سے کلام کے لطف کو دوبالا کیا ہے۔ لیکن صنعت گری میں نہ تصنّع ہے اور نہ معانی کی کھینچا تانی:

مقام عیش میسّر نمی شود بی رنج
بلیٰ بحکم بلا بستہ اند عہد الست

محبوب کو مخاطب کیا ہے کہ تیری آنکھ کی مستی کی یاد میں ہم بے خود اور برباد ہو جائیں گے۔ دراصل اس طرح ہم قدیم عہد و پیمان (یوم الست) کی تجدید کرنا چاہتے ہیں:

بیاد چشم تو خود را خراب خواہم ساخت
بنای عہد قدیم استوار خواہم کرد

روز الست سے میں نے بدمستی اور پیمانہ کشی اپنا مسلک بنایا ہے۔ اب دنیا والے خواہ مخواہ مجھ سے صلاح و تقویٰ کا وعدہ لینا چاہتے ہیں۔ میں اب اس کام کا نہیں رہا۔ میں اب اپنے قدیم وعدے کو پورا کرنے میں مشغول ہوں:

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست
کہ بہ پیمانہ کشی شہرہ شدم روز الست

دوسری جگہ اسی مطلب کو بڑے لطیف انداز میں ادا کیا ہے:

صلاح کار کجا و من خراب کجا
ببیں تفاوت رہ کز کجاست تا بکجا

ازل میں محبوب حقیقی نے اپنے جام سے ایک گھونٹ پلایا تھا۔ اس کا یہ اثر ہے کہ میں حشر تک اپنا سر مستی کی وجہ سے نہیں اٹھا سکتا:

سر ز مستی برنگیرد تا صباح روز حشر
ہر کہ چوں من در ازل یک جرعہ خورد از جام دوست

روز الست کے متعلق حافظ کے خیالات پر مولانا روم کا اثر معلوم ہوتا ہے۔ مولانا کے یہاں اس کی نسبت صراحتاً اور کنایتاً متعدد جگہ ذکر ہے۔ فرماتے ہیں کہ

موجِ الست اس زور سے اٹھی کہ اس نے قالب کی کشتی کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالا۔ ایسا لگتا ہے کہ مولانا کے پیشِ نظر زندگی کا وہ قالب ہے جو آدم سے پہلے وجود رکھتا تھا موجِ الست نے اس کی قلب ماہیئت کردی اور وہ ایسا نہ رہا جیسا کہ پہلے تھا۔ گویا اس میں ارتقا کی اس کیفیت کی طرف اشارہ ہے جب زندگی نے یکایک نیا چولا بدلا جسے انقلاب نوعی (میوٹےشن) کہتے ہیں۔ اس کے بعد وجود کو دیدارِ الٰہی نصیب ہوا اور عاشق و معشوق میں مکالمے کی نوبت آئی جسے قرآن کی زبان میں اَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قَالُوْا بَلٰی کہا گیا ہے۔ مولانا نے تدریجی ارتقا کا اپنی مثنوی میں بڑی تفصیل سے ذکر کیا ہے لیکن اس شعر میں انقلاب نوعی کی طرف اشارہ ہے۔ انھوں نے قالب کا لفظ سانچے اور جسم کے معنی میں متعدد جگہ استعمال کیا ہے:

آمد موج الست کشتی قالب شکست
باز چو کشتی شکست رویت وصل لقاست

تدریجی ارتقا کے معنی میں لفظ قالب کو اس طرح استعمال کیا ہے:

ہمچو سبزہ بارہا روئیدہ ام
ہفت صد ہفتاد قالب دیدہ ام

مولانا فرماتے ہیں کہ جس وقت ذاتِ باری اور انسان کے درمیان مکالمہ اور عہد و پیمان ہوا تو ارواح کو ایسا محسوس ہوا کہ جیسے لطف و عطا اور نور کا سمندر موجیں مار رہا ہو۔

نوبت وصل لقاست نوبت حسن بقاست
نوبت لطف و عطاست بحر صفا در صفاست

اس وقت الٰہی لطف و عطا کی موجیں اس زور سے اٹھیں کہ زندگی کے سمندر میں گرج اور کڑک کے سوا کچھ سنائی نہیں دیتا تھا۔ جب سمندر میں ذرا سکون پیدا ہوا تو صبحِ سعادت طلوع ہوئی۔ یہ صبح کیا تھی بس نور ہی نور تھا۔ اس نور میں زندگی کا قافلہ آگے بڑھا اور عالمِ انسانیت ان بلندیوں پر فائز ہوا جو اس کے لیے

مقدّر تھیں :

موج عطا شد پدید غرّش دریا رسید
صبح سعادت دمید صبح نہ، نور خدا ست

دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح بیان کیا ہے کہ ساقی ماہرو یکایک ایک گوشے سے نمودار ہوا۔ اس کے ہاتھ میں شراب سے لبالب ایک ٹھلیا تھی۔ وہ اسے بیچ میں رکھ کے اپنے عاشقوں کو بھر بھر جام پلانے لگا۔ مہکتی چمکتی شراب سے ایسا لگتا تھا جیسے شعلے نکل رہے ہوں۔ بھلا کوئی یقین کرے گا کہ پانی سے آگ کے شعلے نکلیں! کوئی مانے یا نہ مانے، بات یوں ہی ہے مشتاقوں کی کیفیت اور ان کا دلی احساس اس کی تصدیق کرتے ہیں :

ساقی ماہروی در دست او سبوی ‏ ‏ ازگوشۂ در آمد بنہاد در میانہ
پُر کرد جام اوّل زاں بادۂ مشعّل ‏ ‏ در آب ہیچ دیدی کآتش زند زبانہ

حافظ نے اپنی ایک غزل میں " در آب ہیچ دیدی کآتش زند زبانہ " کا مضمون تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ باندھا ہے۔ وہ معشوق کے لبوں کی سُرخی اور تازگی کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ حسنِ ادا سے اس نے مضمون کو اپنا مخصوص رنگ و آہنگ عطا کر دیا اور وہ اسی کا ہو گیا۔ لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ اس کا ماخذ مولانا کا شعر ہے :

آب و آتش بہم آمیختۂ از لب لعل
چشم بد دُور کہ بس شعبدہ باز آمدۂ

مولانا نے یہ عجب بات کہی ہے کہ روزِ الست صرف عاشق ہی مست و بے خود نہ تھے بلکہ محبوب حقیقی بھی مستی میں سرشار تھا۔ مستی کے عالم میں جس طرح لوگ اپنے پڑوسیوں کے دروازوں کو بعض اوقات دھکا دے کر گرا دیتے ہیں، اسی طرح محبوب حقیقی نے مستی کے عالم میں ہمارے وجود کے دروازے کو توڑ ڈالا۔ اس سے مولانا کی مُراد روزِ الست میں زندگی کی قلب ماہیت ہے۔

وجود کا ایک دروازہ ٹوٹا، دوسرا لگ گیا:

بی پای طواف آریم گرد در آں شاہی
کو مست الست آمد بشکست در ما را

غرض کہ مولانا اور حافظ دونوں کے یہاں روزِ الست عشق و مستی اور انسانی فضیلت کی علامت ہے۔ حافظ کے یہاں مستی اس قدر غالب ہے کہ وہ کہتا ہے کہ روزِ الست کے رازوں کو میں اس وقت بیان کر سکوں گا جب کہ شراب کے دو ساغر چڑھالوں۔ مستی کی اصلی کیفیت مستی کے عالم میں ہی بیان ہو سکتی ہے:

گفتی ز سرِ عہد ازل یک سخن بگو
آنگہ بگویمت کہ دو پیمانہ درکشم

دوسری جگہ کہا ہے کہ اے دانش مند بزرگ میخانے جانے پر میری نکتہ چینی نہ کر۔ اگر میں شراب ترک کر دوں تو یہ روزِ الست کے عہد و پیمان کی خلاف ورزی ہوگی۔ میں نے ذاتِ باری سے وعدہ کیا ہے کہ اس کے عشق میں مست و بے خود رہوں گا۔ شعر میں پیمان اور پیمانہ میں صنعت تجنیس سے خاص لطف پیدا کیا ہے:

الا ای پیر فرزانہ مکن عیبم ز میخانہ
کہ من در ترک پیمانہ دلی پیماں شکن دارم

حافظ کے یہاں ازل کا بھی ذکر ہے۔ میں سمجھتا ہوں اس کے نزدیک ازل اور روزِ الست میں کوئی فرق نہیں بلکہ دونوں ایک ہی معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔ ارتقا کے مرحلوں میں حیوانوں کا ازل انسانوں کے ازل سے مختلف ہے۔ جمادات کا ازل ان دونوں کے ازل سے علاحدہ ہے۔ ازل کے اضافی ہونے کے مدِّ نظر انسان کا ازل روزِ الست ہے۔ جب اس نے ذاتِ باری یا خود اپنی صفاتِ عالیہ سے عہد کیا کہ وہ عشق و محبت کو اپنے اوپر طاری

کرے گا۔ حافظ نے اسی ازل کی طرف اشارہ کیا ہے:

نہ ایں زماں دل حافظ در آتش ہوس ست
کہ داغدار ازل ہمچو لالہ خود رو ست

روز الست محبوب کی آواز، چنگ کی صدا سے بھی زیادہ دل نواز تھی۔ حافظ کہتا ہے کہ میرے وجود کی ابتدا اس آواز سے ہوئی۔ پھر دنیا میں میرے ہاتھ میں زلف یار پکڑا دی جو بعد میں میری دائمی گرفتاری کی علامت بن گئی۔ میری دنیا اور عقبیٰ دونوں کا کام بن گیا اور میرے نصیب میں جو تھا وہ مجھے مل گیا۔ نغمہ اور زلف دونوں مستی کو ابھارتے ہیں۔ ان سے بڑھ کر اور کوئی نعمت نہیں جس کا تصوّر کیا جا سکے:

مراد دنیی و عقبی بمن بخشید روزی بخش
بگوشم قول چنگ اوّل بدستم زلف یار آخر

اقبال کے نزدیک زندگی کے ممکنات کبھی ختم نہیں ہوتے۔ انسانی عظمت کا تقاضا یہ ہے کہ وہ انھیں ظہور میں لانے کے لیے جد و جہد کرتا رہے۔ حضرت موسیٰؑ کے متعلق لن ترانی کی قرآنی آیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ حق تعالا انسان کو دیکھنے کا منتظر ہے یعنی یہ کہ زندگی کے لامحدود امکانات ابھی ظہور میں نہیں آئے ہیں جو انسانی خلقت میں ودیعت ہیں:

کشا ی چہرہ کہ آنکس کہ لن ترانی گفت
ہنوز منتظر جلوۂ کف خاک است

اقبال کی یہ غزل انسانی عظمت کا ترانہ ہے۔ وہ عالم قدس کا راز دار ہونے کے باوجود ارضیت کا قدر دان ہے۔ انسان کو دنیا میں بہت کچھ کرنا ہے۔ اسے خدا نے مضراب بنایا ہے اور عالم ساز ہے۔ وہ اس ساز کے تار پر اپنی مضراب مارے تو اس میں سے طرح طرح کے نغمے نکلیں گے:

جہان رنگ و بو پیدا تو میگوئی کہ راز ست ایں | یکی خود را بتارش زن کہ تو مضراب و ساز است ایں
نگاہ جلوہ بدمست از صفای جلوہ می لغزد | تو میگوئی حجاب است ایں نقاب است ایں مجاز است ایں

بیا در کش طناب پردہ ہای نیلگونش را
کہ مثل شعلہ عریاں بر نگاہ پاکباز است ایں

پھر کہا ہے کہ مجھے اپنی دنیا فردوس بریں سے زیادہ دل فریب معلوم ہوتی ہے کیوں کہ یہ ذوق و شوق کا مقام ہے اور حریم سوز و ساز ہے۔ بہشت میں تو سکون ہی سکون ہوگا۔ وہاں ہمارا دل کیسے لگے گا:

مرا ایں خاکدان من ز فردوس بریں خوشتر
مقام ذوق و شوق است ایں حریم سوز و ساز است ایں

اقبال اپنے وجود کو امانت خیال کرتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ اگر میرے وجود کی تعمیر میں ایک ذرّے کی بھی کمی ہو جائے تو میں اس قیمت پر حیات جاودانی کو حاصل کرنے کا متمنّی نہیں ہوں۔ میرا وجود چونکہ ذات باری تعالیٰ کی امانت ہے اس لیے اس کا مکمّل نشو و نما اور اس کے پوشیدہ امکانات کو ظہور میں لانا میرا فرض ہے:

اگر یک ذرّہ کم گردد ز انگیز وجود من
بایں قیمت نمی گیرم حیات جاودانی را

اقبال حافظ کا ہم خیال ہے کہ انسان نے عشق کی بے قراری اپنے اوپر روز ازل سے طاری کی۔ وہ کہتا ہے کہ ازل میری بے قراری اور اضطراب کا آئینہ دار ہے اور ابد میرے انتظار کے ذوق و شوق کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی انسانی زندگی کی ابتدا عشق سے ہوئی اور بعد میں یہی عشق ارتقا اور نشو و نما کی قوّت محرکہ بن گیا۔ اقبال نے اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے کہ عشق ہستی کے لیے سب سے بڑی قدر ہے۔ یہ ایک وجدانی کیفیت ہے جس کا خاصہ مستی اور جذب ہے۔ یہ آزادی کی ضمانت ہے۔ اسی محرّک عمل کی بدولت انسان اپنی مخفی صلاحیتوں کو بیدار کرتا اور انھیں بروئے کار لاتا ہے۔ اس کی دائمی آرزومندی تخلیقی نوعیت رکھتی ہے:

ازل تاب و تب دیرینۂ من
ابد از ذوق و شوق انتظارم

جس مستی اور سرشاری کا حافظ نے ذکر کیا ہے، اقبال اس سے آشنا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مستی میں اگر محبوب بے حجاب ہوکر سامنے آجائے تو بھی شوق میں کمی نہیں آتی بلکہ اس میں اور اضافہ ہوتا ہے۔ چاہے وہ دیکھے یا نہ دیکھے دل کے پیچ و تاب کی کسک اپنی جگہ قائم رہتی ہے:

از چشم ساقی مست شرابم بی می خرابم، بی می خرابم
شوقم فزوں تر از بی حجابی بینم نہ بینم در پیچ و تابم
از من بروں نیست منزل گہ من من بی نصیبم راہی نیابم

ازل میں انسان کی نمود توفیق الٰہی کی رہینِ منت تھی۔ ابتدا ہی سے اس کے لیے یہ دُہری مشکل درپیش رہی ہے کہ ذاتِ الٰہی سے دُور کیسے رہے اور اس کا قُرب کس طرح حاصل ہو؟ خالقِ حیات کے قُرب و اتّصال کے بغیر زندگی اجیرن ہے۔ اقبال نے یہ بات بڑے لطیف انداز میں کہی ہے:

بی تو از خواب عدم دیدہ کشودن نتواں
بی تو بودن نتواں با تو نبودن نتواں

عشق جو انسان کی تخلیق کا ضامن تھا، اسی کی بدولت وہ عالم میں ممتاز ہوا۔ فطرت کا انجام مرگِ دوام ہے لیکن اس کے برعکس عشق نے انسان کو ابدیت سے ہم کنار کردیا:

ای عالم رنگ و بُو ایں صحبت ما تا چند
مرگ است دوام تو عشق است دوام من

حافظ کی طرح اقبال بھی کہتا ہے کہ حق تعالا انسان کا مشتاق ہے۔ وہ حرم و بُت خانہ سے بے نیاز ہے اور عاشقوں کی طرف خود مشتاقانہ انداز میں بڑھتا ہے۔ وہ حق تعالا کو خطاب کرتا ہے کہ تو میری طرف جب آتو کھلے بندوں

آ، کیوں کہ میرا دل تیرا گھر ہے۔ وہاں آنے میں تجھے جھجک اور تامل نہ ہونا چاہیے:

نہ تو اندر حرم گنجی، نہ در بت خانہ می آئی　　ولیکن سوی مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی

قدم بے باک تر نہ در حریم جان مشتاقاں　　تو صاحب خانۂ آخر چرا دزدانہ می آئی

دوسری جگہ کہا ہے:

در طلبش دل تپید دیر و حرم آفرید
ما بہ تمنای او، او بہ تماشای ماست

فرشتوں کے مقابلے میں انسان کی عظمت واضح کی ہے، اس لیے کہ ان کے سجدے سوز و گداز سے محروم ہیں:

پیکر نوری کو ہے سجدہ میسر تو کیا
اس کو میسر نہیں سوز و گداز سجود

ایک جگہ کہا ہے کہ اگرچہ انسان خاکی نہاد ہے لیکن اس کا مقام ثریا سے بھی بلند ہے۔ پھر خدا سے شکوہ کیا ہے کہ اسے ایسا بلند مقام عطا کرنے کے باوجود اس کو اتنی عمر کم دی کہ وہ اپنے حوصلے اور عزائم پورے نہیں کر سکتا۔ گردوں کے شیشے میں جتنی شراب تھی وہ ہم پی کر ختم کر چکے۔ ساقی ازل سے درخواست ہے کہ ہم سے بخل نہ کر، ایک شراب کی بوتل اور عطا کر۔ ایسی شراب جو امرت ہو:

ہر چند زمیں سائیم برتر ز ثریا ئیم　　دانی کہ نمی زیبد عمری چو شرر مارا
ایں شیشۂ گردوں را از بادہ تہی کردیم　　کم کاسہ مشو ساقی، مینای دگر مارا

جو راز سینۂ ہستی میں پوشیدہ تھا وہ آب و گل کی شوخی سے انسان کی صورت میں ظہور پذیر ہوا:

آں راز کہ پوشیدہ در سینۂ ہستی بود
از شوخی آب و گل در گفت و شنود آمد

انسانی عروج و ارتقا کو دیکھ کر انجم سہمے جاتے ہیں کہ کہیں یہ ٹوٹا ہوا تارا مہ کامل نہ بن جائے۔ وہ جانتے ہیں کہ اس کی ترقی اور عروج کی کوئی حد اور انتہا

نہیں :
عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہ کامل نہ بن جائے

پھر کہا ہے کہ جہان کو آباد اور بارونق انسان نے بنایا۔ فرشتوں کے بس کی یہ بات نہ تھی کیوں کہ اس کے لیے بڑا حوصلہ درکار ہے۔ فرشتوں میں یہ حوصلہ کہاں! وہ مقامِ شوق کے پیچ و خم کو کیا جانیں؟

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن	ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد
مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں	انھی کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

اقبال نے حافظ کے برعکس آتشِ عشق کو اپنی مقصدیت سے وابستہ کیا۔ حافظ کے یہاں عشق، عشق کی خاطر ہے۔ اقبال کے یہاں عشق اجتماعی مقاصد کے لیے ہے۔ اگرچہ خالص عشق کی جھلکیاں بھی اس کے کلام میں موجود ہیں۔ دونوں نے عشق کے ساتھ آگ کا ذکر کیا ہے :

بر دل آدم زدی عشق بلا انگیز را	آتش خود را بآغوش نیستانی نگر
شوید از دامان ہستی داغ ہای کہنہ را	سخت کوشی ہای ایں آلودہ دامانی نگر
خاک ما خیزد کہ سازد آسمانی دیگری	ذرۂ ناچیز و تعمیر بیابانی نگر

اقبال کے نزدیک اس سے بڑھ کر انسان کی فضیلت کیا ہوگی کہ اس کی فطرت کو فطرتِ الٰہی کے مطابق بنایا گیا۔ اسے اختیار دیا کہ وہ اپنے فکر و عمل سے حالات و حقائق میں تغیّر کرے اور جو کچھ موجود ہے اس کی اپنے منشا کے مطابق صورت گری کرے۔ عالمِ رنگ و بو کے ماورا جو چمن اور آشیانے ہیں ان بھی وہ کھوج لگا سکتا ہے۔ ان اشعار میں اقبال نے اپنی مقصدیت کے اشارے کیے ہیں :

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں	ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں	یہاں سیکڑوں کارواں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر	چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں

اسی روز و شب میں اُلجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

اقبال نے "پیامِ مشرق" میں میلادِ آدم کا منظر نہایت دل کش انداز میں پیش کیا ہے۔ روزِ الست کے بجائے وہ روزِ ازل کا ذکر کرتا اور قرآنی آیت اِنّی جَاعِلٌ فِی الْاَرْضِ خَلِیْفَۃ ("اور میں زمین میں اپنا نائب بنانے والا ہوں۔") کو اپنا ماخذ ٹھہراتا ہے:

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگری پیدا شد — حسن لرزید کہ صاحب نظری پیدا شد
خبری رفت ز گردوں بہ شبستان ازل — حذر ای پردگیاں پردہ دری پیدا شد
فطرت آشفت کہ از خاک جہان مجبور — خودگری، خود شکنی، خود نگری پیدا شد
آرزو بی خبر از خویش بہ آغوش حیات — چشم وا کرد و جہان دگری پیدا شد
زندگی گفت کہ در خاک تپیدم ہمہ عمر — تا ازیں گنبد دیرینہ دری پیدا شد

"بالِ جبریل" میں وہ منظر بیان کیا ہے جب کہ فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کر رہے ہیں۔ فرشتوں کی زبان پر انسانی فضیلت کا یہ ترانہ تھا:

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بے تابی — خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیمابی
سنا ہے خاک سے تیری نمود ہے لیکن — تری سرشت میں ہے کوکبی و مہتابی
جمال اپنا اگر خواب میں بھی تو دیکھے — ہزار ہوش سے خوش تر تری شکر خوابی
گراں بہا ہے ترا گریۂ سحر گاہی — اسی سے ہے ترے نخلِ کہن کی شادابی
تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر — کہ تیرے ساز کی فطرت نے کی ہے مضرابی

"جاوید نامہ" میں اس سے ملتا جلتا مضمون دوسرے انداز میں بیان کیا ہے۔ اس کا عالمِ خیال کا سفر "تمہیدِ آسمانی" سے شروع ہوتا ہے۔ آسمان زمین کو اس کی کثافتوں اور تاریکیوں پر طعنہ دیتا ہے اور ان کے مقابلے میں اپنی پاکیزگی اور تابندگی کی ڈینگ مارتا ہے۔ آسمان کا طعنہ سُن کر زمین کو بڑا رنج ہوا۔ اسی شرم و خجالت کی حالت میں وہ حضرتِ حق کے روبرو جا کر شکوہ کرتی ہے۔ اس پر

حضرت حق نے زمین کو بشارت دی کہ تیرے سینے میں ایسی امانت پوشیدہ ہے
جس کی روشنی کے سامنے سب روشنیاں ماند پڑجائیں گی ۔ تیری خاک آدم
کو پروان چڑھائے گی جس کا روحانی ارتقا آسمان کو حیرت میں ڈال دے گا۔
اس کی عقل کائنات کے سربستہ راز معلوم کرے گی اور اس کا عشق لامکاں کے
سارے بھید ایک ایک کرکے کھول دے گا۔ اگرچہ وہ خود خاک سے بنا ہے
لیکن اس کی پرواز فرشتوں کی پرواز سے بڑھ کر ہے۔ اس کی شوخی نظر سے
کائنات بامعنی بنے گی۔ زمین ہی پر اس کے خیر و شر کے معرکے ہوں گے، اس
لیے وہ آسمان سے فضیلت میں زیادہ ہے[1] اس بشارت حق کے بعد نغمۂ
ملائک شروع ہوجاتا ہے :

فروغ مشت خاک از نوریاں افزوں شود روزی — زمیں از کوکب تقدیر او گردوں شود روزی
خیال او کہ از سیل حوادث پرورش گیرد — ز گرداب سپہر نیلگوں بیروں شود روزی
یکی در معنی آدم، نگر، از ما چہ می پرسی — ہنوز اندر طبیعت می خلد موزوں شود روزی
چناں موزوں شود این پیش پا افتادہ مضمونی — کہ یزداں را دل از تاثیر او پرخوں شود روزی

انسانی زندگی کے کبھی نہ ختم ہونے والے ممکنات کی جانب وہ اپنے اس
شعر میں اشارہ کرتا ہے :

کشای پردہ ز تقدیر آدم خاکی
کہ ما برہگذر تو در انتظار خودیم

جبر و اختیار

اقبال کی مقصدیت کا یہ اقتضا تھا کہ وہ پیہم آرزومندی اور سعی و جہد
کا قائل ہو۔ چنانچہ اس نے بار بار اس کا ذکر کیا ہے کہ انسان اپنی کوشش سے
اپنے خارجی حالات بدل سکتا ہے اور اپنی تقدیر کو بھی اپنے منشا کے مطابق ڈھال

---

[1] روح اقبال

سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انسان خارجی اعتبار سے فطری جبر کی بندھنوں میں جکڑا ہوا ہے لیکن اندرونی طور پر وہ آزاد اور مختار ہے۔ دروں و بروں کے اس فرق کی وجہ سے اسے سخت روحانی کش مکش میں مبتلا ہونا پڑتا ہے۔ توفیقِ الٰہی جب اس کی اندرونی آزادی کے اظہار میں ممد و معاون ہوتی ہے تو وہ بڑی سے بڑی خارجی رکاوٹوں اور اڑچنوں کو دور کر دیتا اور اپنے گرد و پیش پر قابو پالیتا ہے۔
اقبال کہتا ہے کہ انسان کی تقدیر خود اس کے تخلیقی عمل میں پوشیدہ ہے۔ تشبیہ و استعارہ کی زبان میں اس نے کہا کہ اگر تو اپنے کو خاک کے مثل بنائے گا تو آندھیوں کے جھکڑ تجھے اِدھر سے اُدھر اڑاتے پھریں گے اور تیرے ذرّے منتشر اور پریشان رہیں گے۔ اگر تو اپنے میں پتھر کی سی سختی پیدا کرے گا تو تجھ سے شیشہ توڑنے کا کام لیں گے۔ اگر تو شبنم ہوگا تو گراوٹ تیری تقدیر ہے۔ سمندر بنے گا تو تو اپنی حرکت اور توانائی کے باعث ہمیشگی پالے گا:

خاک شو نذر ہوا سازد ترا — سنگ شو بر شیشہ اندازد ترا
شبنمی؟ افتندگی تقدیر تست — قلزمی؟ پایندگی تقدیر تست

اقبال کا خیال ہے کہ انسان اپنی جد و جہد سے اپنی تقدیر کا مالک بن جاتا ہے، یعنی وہ اپنی ذات اور فطرت اور معاشرے کے عائد کیے ہوئے قیود و تعیّنات سے بالاتر ہو سکتا ہے۔ مستقبل ایک کھلا ہوا امکان ہے۔ یہ ازل ہی سے بطور امکان ہے نہ کہ مقرّرہ نظم حوادث کی حیثیت سے جس کے معیّن خد و خال ہوں۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی خارجی فطری قوانین کی پابند ہے لیکن اس کی اندرونی آزادی کی کوئی حد اور انتہا نہیں:

چہ می پرسی چگون است و چگون نیست — کہ تقدیر از نہاد او بروں نیست
چہ گویم از چگون و بی چگونش — بروں مجبور و مختار اندرونش
تو ہر مخلوق را مجبور گوی — اسیر بند نزد و دور گوی
ولی جاں از دم جاں آفرین ست — بچندیں جلوہ ہا خلوت نشیں است

ز جبر او حدیثِ درمیاں نیست		کہ جاں بی فطرت آزاد جاں نیست
شبیخوں بر جہانِ کیف و کم زد		ز مجبوری بمختاری قدم زد

انسانی زندگی میں اگر پہلے سے مقرّر کی ہوئی حالت کو مانا جائے تو عالم ایک بندھے ٹکے منصوبے سے زیادہ نہیں، جس میں منفرد حوادث اپنی اپنی جگہ وقوع میں آتے ہیں۔ اقبال کہتا ہے کہ یہ ایک طرح کی چھپی ہوئی مادّیت ہے جس میں میکانکی جبر کی جگہ تقدیر لے لیتی ہے۔ اگر زندگی کی یہ تعبیر و توجیہ کی جائے تو عمل کی آزادی باقی نہیں رہتی۔ اگر زندگی پہلے سے مقرّر کیے ہوئے مقاصد کی پابند ہے تو ہماری دُنیا آزاد، ذمہ دار اور اخلاقی انسانوں کی دُنیا نہ ہوگی بلکہ وہ ایسی کٹھ پُتلیوں کی تماشا گاہ بن جائے گی جس کی ڈور کو پیچھے سے کوئی کھینچ کر حرکت دیتا ہو۔ دراصل آزادی اور ذمہ داری کے خیالات ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اگر انسان اپنے عمل میں مجبور ہے تو وہ کسی کے سامنے مسئول اور ذمّہ دار نہ ہوگا۔ زندگی کی قدریں بغیر آزادی کے اصول کو مانے ہوئے بے معنی ہیں۔ ان کے بغیر تہذیب و تمدّن اپنی ترقی کے اصلی محرّک سے محروم رہیں گے۔ علم اور ارادے کی کارفرمائی سے آدم نے ملائکہ پر برتری حاصل کی۔ آزادی کا اساسی تصوّر یہ ہے کہ انسان کو یہ اختیار ہے کہ خیر و شر میں سے کسی ایک کو اپنے عمل کے لیے منتخب کرے۔ وہ جو منتخب کرے گا اسی کے مطابق اس کی زندگی کی تشکیل ہوگی۔ اگر ایک تقدیر انسان کے لیے سازگار نہیں تو وہ خدا سے دوسری اس سے بہتر تقدیر طلب کر سکتا ہے۔ اگر اس کی طلب میں اخلاص اور شدّت ہے تو ضرور اسے وہ ملے گا جو وہ چاہتا ہے:

گر زیک تقدیر خوں گردد جگر		خواہ از حق حکم تقدیرِ دگر
تو اگر تقدیرِ نو خواہی رواست		زانکہ تقدیراتِ حق لاانتہاست

اگر انسان اپنے نفس میں تبدیلی پیدا کرلے تو اس کی تقدیر اس کے منشا کے

مطابق بدل سکتی ہے:

ترى خودی میں اگر انقلاب ہو پیدا
عجب نہیں ہے کہ یہ چارسو بدل جائے

فطرت مجبور ہے لیکن انسان مجبور نہیں۔ وہ خاکِ زندہ ہے اور عالم فطرت کی طرح مجبور نہیں:

وہ عالم مجبور ہے، تو عالم آزاد ناچیز جہانِ مہ و پرویں ترے آگے
کہ خاکِ زندہ ہے تو تابعِ ستارہ نہیں ترے مقام کو انجم شناس کیا جانے

اقبال کے خیالات کا علمی تجزیہ کیا جائے تو وہ معتزلی مفکروں اور اپنے پیشرو سید احمد خاں کی طرح انسانی اختیار کا قائل تھا۔ ایسا ہونا لازمی ہے کیوں کہ وہ اجتماعی اصلاح و ترقی اور تسخیرِ فطرت کے مقاصد اپنی شاعری میں پیش کرنا چاہتا تھا۔ اس کا یہ خیال تعقل ہی پر کیوں نہ مبنی ہو لیکن اس نے اسے جذباتی رنگ دے دیا ہے۔ اس نے ایسا اس واسطے کیا کیوں کہ وہ اپنی بات میں تاثیر پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اگر وہ اپنی شاعری میں یہ نہ کرتا تو اپنے خیالات نثر میں بیان کرتا۔ اختیار کا عقیدہ اس کی مقصدیت کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا تھا۔ اس کے برعکس حافظ کے پیشِ نظر اجتماعی مقصدیت نہیں تھی بلکہ وہ اپنے اندرونی جذبہ و احساس کی شدّت کو اپنی شاعری میں ظاہر کرنا چاہتا تھا۔ وہ جبر کے اصول کو مانتا تھا جو اس کے ذاتی تجربے پر مبنی تھا۔ اس کے حالات سے پتا چلتا ہے کہ تفسیر کشاف اکثر اس کے مطالعے میں رہتی تھی۔ اس کا مصنّف زمخشری اپنے زمانے کا مشہور معتزلی گزرا ہے۔ معتزلہ انسانی عمل میں مکمل اختیار کے قائل تھے۔ حافظ اپنے زمانے کے چوٹی کے عالموں میں شمار ہوتا تھا۔ اس نے تفسیر کشاف پر تنقیدی حاشیہ بھی لکھا تھا۔ اس کا امکان ہے کہ اس پر معتزلہ کے خیالات کا اُلٹا اثر ہوا ہو۔ چنانچہ انسانی مجبوری کے متعلق اس کے تصورات اس کے تمام کلام میں بکھرے ہوئے ہیں۔ دراصل ہر زمانے میں علمی محققوں کا اکثر

یہ عقیدہ رہا ہے کہ انسان فاعل مختار نہیں بلکہ اس کا ارادہ بڑی حد تک خارجی قوتوں کا پابند ہے جن پر اسے قابو حاصل نہیں۔ اہلِ مذہب کا بھی زیادہ تر یہ رجحان رہا ہے کہ انسانی ارادہ، حق تعالا کے ارادے کا پابند ہے۔ وَمَا تَشَاءُوْنَ اِلَّآ اَنْ یَّشَآءَ اللّٰهُ ("اور تمھارا چاہنا کچھ نہیں بجز اس کے کہ اللہ چاہے")۔ اسی کو مشیت بھی کہتے ہیں۔ یہ بھی جبر ہی کی ایک لطیف شکل ہے۔ بیسویں صدی کے سب سے بڑے سائنٹسٹ آین سٹاین کا کم و بیش یہی عقیدہ تھا۔ وہ خُدا کے وجود کو مانتا تھا۔ اس کا عقیدہ تھا کہ انسان کے عمل اور ارادے کے پیچھے مشیّت کام کرتی ہے جسے وہ لزوم اور ناگزیریت کہتا ہے۔ حافظ بھی لزوم کا قائل تھا۔ اس کا خیال تھا کہ خُدا نے آدمی کو جیسا بنادیا وہ ہمیشہ ویسا ہی رہے گا، وہ اپنے کو بدل نہیں سکتا۔ اس کی تقدیر روزِ ازل سے مقرّر ہے۔ رنج و راحت سب خُدا کی طرف سے ہے۔ خُدا ہی انسانی زندگی کی صورت گری کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے اسمائے حُسنیٰ میں ایک اَلْمُصَوِّرُ بھی ہے۔ انسان کا علم اور عمل اس الوہی صورت گری کی تاثیر سے باہر نہیں جاسکتا۔ چونکہ وہ خود محدود مخلوق ہے اس لیے اس کا علم اور عمل بھی محدود ہے۔ چاہے وہ کتنی مادّی اور روحانی ترقی کیوں نہ کرلے وہ ہمیشہ محدود رہے گا۔ وہ کبھی بھی فاعلِ مختار نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ وہ کہتا ہے:

گر رنج پیشت آید وگر راحت ای حکیم
نسبت مکن بغیر کہ اینہا خُدا کند

عمل کے لیے فیصلہ اور انتخاب کرنے کی آزادی کے متعلق اس کا خیال ہے کہ اس پر بھی انسان کو اختیار اور قدرت حاصل نہیں۔ ظاہر ہے کہ جب اختیار، ارادے سے باہر ہے تو اس کا ہونا نہ ہونا بے معنی ہے۔ اس سے دل کبھی بھی مطمئن نہیں ہوسکتا۔ اختیار میں بے اختیاری کو اس طرح بیان کیا ہے:

چگونہ شاد شود اندرون غمگینم
باختیار کہ از اختیار بیرونست

قضا و قدر میں کسی کی مجال نہیں کہ کوئی دخل دے سکے۔ وہ جو پہلے سے مقدّر ہے اسے انسانی تدبیر اور کوشش نہیں بدل سکتی۔ گناہ اور زہد کا دارومدار بھی خدا کی مشیّت پر ہے نہ کہ انسانی ارادے پر:

مکن بچشم حقارت نگاہ در من مست
کہ نیست معصیت و زہد بی مشیّت او

حافظ رضا بقضا کا قائل ہے۔ چنانچہ اس نے اپنی تائید میں ہاتف میخانہ کا قول سند کے طور پر پیش کیا:

بیا کہ ہاتف میخانہ دوش با من گفت
کہ در مقام رضا باش و ز قضا مگریز

مولانا روم نے جبر و اختیار کے معاملے میں درمیانی راستہ اختیار کیا تھا۔ لیکن قضا و قدر کی نسبت انھوں نے بھی وہی کہا جو حافظ نے کہا ہے۔ ایک جگہ وہ فرماتے ہیں کہ قدرت پرندوں کو اڑنے کے لیے بال و پر دیتی ہے۔ انھی کی بدولت شاہین، بادشاہ کے محل کی طرف جاتا اور وہاں اس کا منظور نظر بنتا ہے۔ انھی بال و پر سے کوّا قبرستان کی طرف جاتا ہے۔ دونوں نے وہی کیا جو قضا و قدر نے پہلے سے مقدّر کر دیا تھا۔ وہ اس قدرتی جبر کے بندھنوں سے اپنے کو آزاد نہیں کر سکتے تھے:

بال بازاں را سوی سلطاں برد
بال زاغاں را بگورستاں برد

حافظ کہتا ہے کہ میں اس کی طلب کے راستے میں بہت کچھ ہاتھ پاؤں مارتا ہوں لیکن یہ میرے بس کی بات نہیں کہ قضا و قدر کو بدل سکوں۔ میں بس اتنا ہی آگے بڑھ سکوں گا جتنا کہ میرے لیے پہلے سے مقدّر ہے۔ اس کے آگے ایک قدم

نہیں اٹھا سکتا:

آنچہ سعی است من اندر طلبش بنمودم
این قدر ہست کہ تغییر قضا نتوان کرد

ساقی جو کچھ عنایت کر دے اسے قبول کر لو۔ تمھیں یہ پوچھنے کا حق نہیں کہ اس نے جو شراب دی وہ چھنی ہوئی اور صاف ہے یا تلچھٹ۔ تسلیم و رضا کا یہی شیوہ ہے۔ اس کے خلاف دم مارنا بے ذوقی ہے:

بدرد و صاف ترا حکم نیست خوش درکش
کہ ہرچہ ساقیِ ما کرد عین الطاف است

حافظ اپنی مجبوری پیش کرتا ہے کہ مجھے قضا و قدر نے جس راستے پر ڈال دیا اسی پر چل رہا ہوں۔ استادِ ازل مجھ سے جو کہلواتا ہے وہی کہتا ہوں۔ اگر میں گل ہوں یا خار ہوں تو اس کی ذمہ داری مجھ پر نہیں:

بارہا گفتہ ام و بار دگر میگویم — کہ من دلشدہ این رہ نہ بخود می پویم
در پس آینہ طوطی صفتم داشتہ اند — آنچہ استاد ازل گفت بگو می گویم
من اگر خارم و گر گل چمن آرای ہست — کہ از آن دست کہ او می کشدم میرویم

اسی مضمون کا دوسری غزل میں اعادہ کیا ہے کہ میں چمن میں خود سے نہیں اُگا ہوں، اس لیے تم میری سرزنش مت کرو۔ میرے مالی نے جس طرح سے میری پرورش کی اس کے مطابق میں اُگا اور پروان چڑھا۔ اس ایک شعر میں نہ صرف اپنی مجبوری ظاہر کی ہے بلکہ تعلیم و تربیت کے اصول کی طرف لطیف اشارہ بھی کر دیا ہے:

مکن درین چمنم سرزنش بخود روی
چنانکہ پرورشم میدہند میرویم

حافظ کہتا ہے کہ میری گنہ گاری پر ملامت نہ کرو کیونکہ میں جانتا ہوں کہ میں نے وہی کیا جو مشیت کو منظور تھا:

مکن بنامہ سیاہی ملامت من مست
کہ آگہست کہ تقدیر بر سرش چہ نوشت
آنچہ او ریخت بہ پیمانۂ ما نوشیدیم
اگر از خمر بہشت است وگر بادۂ مست

دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے :

من ز مسجد بخرابات نہ خود افتادم
ایں ہم از عہد ازل حاصل فرجام افتاد

لزوم و جبر کا قائل ہونے کے باوجود حافظ کہتا ہے کہ اگرچہ گناہ میرے اختیار میں نہ تھا لیکن ادب کا تقاضا ہے کہ میں اس کی ذمہ داری اپنے اوپر اوڑھ لوں۔ طریق ادب سے اس کی مراد یہ ہے کہ اجتماعی زندگی اور شریعت فرد کو اپنے عمل کا ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ میں اس جانب اشارہ ہے کہ انسان کو خیر و شر کے انتخاب میں اپنا اختیار استعمال کرنا چاہیے کیوں کہ اسی اخلاقی کشمکش میں اس کی فضیلت پوشیدہ ہے۔ چنانچہ حافظ مصالح کلی کے سامنے سر تسلیم خم کرتا اور اپنے گنہ گار ہونے کا اعتراف کرتا ہے۔ اس سے اس کی اخلاقی عظمت ظاہر ہوتی ہے :

گناہ اگرچہ نبود اختیار ما حافظ
تو در طریق ادب کوش و گو گناہ منست

جبر و اختیار کے معاملے میں حافظ اور اقبال کے خیالات میں اساسی فرق ہے۔ دراصل اس مسئلے کو اسلامی علم کلام میں بڑی اہمیت رہی ہے۔ قرآن میں دونوں طرح کی آیتیں ہیں۔ ایسی بھی ہیں جن سے اختیار کی اور ایسی بھی ہیں جن سے جبر کی تائید ہوتی ہے۔ جب خدا قادر مطلق اور عالم غیب ہے تو پھر انسان کا ارادہ اور اختیار کہاں باقی رہتا ہے ؟ خدا' خیر و شر دونوں کا خالق ہے۔ اس کے علم میں پہلے سے یہ بات تھی کہ ان کے کیا نتائج برآمد ہوں گے۔ اشاعرہ کا

کہتا تھا کہ خُدا نے انسان کی تقدیر پہلے سے مقرر کردی ہے جس میں تبدیلی ممکن نہیں۔ واقعات و حوادث میں جو اسباب کا سلسلہ نظر آتا ہے وہ نظر کا دھوکا ہے حقیقت میں ان کا ظہور خُدا ہی کے ارادے سے ہوتا ہے، اس لیے حوادث کا اصلی سبب حق تعالا ہے۔ اشاعرہ نے فطرت کے قوانین کی یکسانیت سے بھی انکار کیا کیونکہ ان کی تہ میں بھی حق تعالا کا حکم کام کرتا ہے۔ فطرت بھی اس کے حکم کے خلاف نہیں جا سکتی۔ اس کے برعکس معتزلی علما کہتے تھے کہ انسان کو خُدا نے اختیار دیا ہے کہ وہ خیر و شر کی راہوں میں جسے چاہے اپنے لیے منتخب کرے۔ وہ واقعات کی تفہیم میں اسباب و علل کی چھان بین ضروری بتلاتے تھے۔ غزالی نے ان دونوں مسلکوں کے درمیان کی راہ اختیار کی اور کہا کہ انسان اپنے نیک اعمال کے باعث جنّت میں اور بُرے اعمال سے دوزخ میں جائے گا۔ لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی اختیار محدود ہے۔ اصلی اور مطلق اختیار خُدا کو حاصل ہے۔ غزالی کے زمانے سے لے کر آج تک مسلمانوں کا عام طور پر یہ عقیدہ رہا ہے کہ ایمان جبر و اختیار کے بیچ میں ہے۔ لیکن اس عقیدے کے منطقی مضمرات واضح نہیں ہیں۔

صوفیا میں مولانا روم نے انسانی ارادے اور اختیار پر زور دیا اور لَیْسَ لِلْاِنْسَانِ اِلَّا مَا سَعٰی کی اپنی مثنوی میں تفسیر کی۔ انھوں نے یہ بھی فرمایا کہ شر آدمی کے لیے آزمایش ہے جس میں سے اسے گزرنا ضروری ہے۔ اسی سے اس کی سیرت کی تعمیر ہوتی ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو اس کے عمل کے لیے کوئی چُنوتی باقی نہ رہے۔ قدروں کا احساس اسی وقت ممکن ہے جب کہ یہ معلوم ہو کہ ان کی ضد بھی موجود ہیں۔ اگر شر نہ ہو تو خیر بھی نہ ہو۔ اگرچہ مولانا نے سعی و عمل کی تعلیم دی لیکن اسی کے ساتھ انھوں نے یہ تسلیم کیا کہ توفیقِ الٰہی کے بغیر آدمی کچھ نہیں کر سکتا۔ ایک جگہ انھوں نے کُلٌّ یَّعْمَلُ عَلٰی شَاکِلَتِہٖ (" ہر ایک اپنی خلقت کے مطابق عمل کرتا ہے۔") کے اصول کو پیش کیا، جس کا مطلب یہ ہے کہ قضا و قدر نے بعض صلاحیتیں انسانوں میں ودیعت کی ہیں جن کا ظہور لازمی

ہے۔ سعی و جہد سے انھیں نہیں بدلا جاسکتا۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے انھوں نے باز اور کوّے کی تمثیل پیش کی جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ اہل تصوّف کا عام طور پر یہ عقیدہ رہا ہے کہ خیر و شر دونوں خُدا کی طرف سے ہیں۔ انسان پر اپنے عمل کی ذمہ داری نہیں کیوں کہ وہ وہی کرتا ہے جو اس کے لیے مقدر ہو چکا ہے۔ وہ صوفیا جو وحدت وجود کے قائل ہیں انسان کو خُدا سے علاحدہ نہیں تصور کرتے جس کی وجہ سے ان کے یہاں جبر و اختیار کا مسئلہ اور زیادہ اُلجھ گیا ہے۔ جب بندہ، خُدا سے جدا نہیں تو مسئول ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

جبر کے اصول کا قائل ہونے کے باوجود حافظ نے مولانا روم اور اقبال کی طرح سعی و جہد کی تلقین کی۔ وہ کہتا ہے کہ بغیر محنت اور ریاضت کے کوئی اعلا مقصد نہیں حاصل ہو سکتا۔ آدمی کو زندگی میں کبھی ہار نہیں ماننی چاہیے۔ بغیر زحمت کے راحت نصیب نہیں ہو سکتی۔ سعی و عمل کی دعوت کے ساتھ حافظ کہتا ہے کہ توفیقِ الٰہی کے بغیر انسان دو قدم آگے نہیں بڑھ سکتا:

ما بداں مقصد عالی نتوانیم رسید   هم مگر پیش نهد لطف شما گامی چند
بسعی خود نتواں بردپی بگوہر مقصود   خیال باشد کہ ایں کار بی حوالہ برآید
ہمتم بدرقۂ راہ کن ای طایر قدس   کہ درازاست رہ مقصد و من نوسفرم

اقبال اگرچہ زندگی میں اختیار کے اصول کو مانتا ہے لیکن اسے احساس ہے کہ انسان کے علم کی طرح اس کا اختیار اور ارادہ بھی محدود ہے۔ اگر توفیقِ الٰہی ساتھ نہ دے تو اس کی ساری کوشش دھری کی دھری رہ جائے۔ ایک جگہ اس نے اپنے اس خیال کی اس طرح وضاحت کی ہے کہ مشتِ خاک، خالق فطرت کے کرم کی محتاج ہے۔ بغیر اس کے وہ بے مصرف ہے۔ جب تک ابرِ بہاری، نمونہ عطا کرے خاک میں کچھ نہیں اُگ سکتا۔ اپنی ذات کو مشتِ خاک سے تشبیہ دی ہے:

من ہماں مشت غبارم کہ بجائی نرسید   لالہ از تست و نم ابر بہاری از تست

جبر و اختیار کے مسئلے کی دشواری اور پیچیدگی کے مدِّ نظر اسے تسلیم کرنا پڑا کہ انسان نہ پوری طرح مختار ہے اور نہ بالکل مجبور ہے بلکہ وہ خاک زندہ ہے جو ہمیشہ انقلاب کی حالت میں رہتی اور نئے نئے شگوفے کھلاتی رہتی ہے انسانی وجود دائمی فعلیت کی حالت ہے۔ زندگی کی اعلاترین حقیقت مقرّر اور معیّن نہیں بلکہ ایک تخلیقی عمل ہے جو زمانے کے اسٹیج پر جاری ہے۔ عالم اور انسانی وجود کا ایک دوسرے پر اثر انداز ہونا ایک قسم کا حرکی عمل ہے جسے اقبالؔ نے دائمی انقلاب سے تعبیر کیا اور اس طرح جبر و اختیار کے مسئلے کو مقصدیت کے تابع کر دیا۔ ظاہر ہے کہ یہ حل منطقی یا علمی نہیں بلکہ جذباتی ہے:

نہ مختارم تواں گفتن نہ مجبور
کہ خاک زندہ ام در انقلابم

خودی اور بے خودی

حافظؔ کے یہاں خودی کا وہ مفہوم نہیں جس کی تفصیل ہمیں اقبالؔ کے کلام میں ملتی ہے۔ فی الجملہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس باب میں شعرائے متصوّفین سے متاثر ہے۔ صوفیا کے یہاں لفظ خودی میں اسی طرح ذم کا پہلو ہے جیسے کہ لفظ انانیت میں۔ اقبالؔ نے خودی کے لفظ کو بالکل نئے معنی پہنائے ہیں۔ صوفیا خودی کے احساس کو مٹا دینا چاہتے ہیں۔ اس کے برعکس اقبال کے تصوّرات کا یہ مرکزی نقطہ ہے۔ اس کے بغیر انسانی شعور، آزادی اور حرکت کے اصول سے بیگانہ رہے گا۔ خودی روحانی وحدت ہے جو مقاصد سے توانائی حاصل کرتی ہے۔ مقاصد کے حصول کے لیے اس کا دائمی سفر جاری رہتا ہے:

سفر اندر حضر کردن چنیں است — سفر از خود بخود کردن ہمیں است
مجو پایاں کہ پایانی نداری — بپایاں تا رسی جانی نداری
بپایاں نارسیدن زندگانی است — سفر ما را حیات جاودانی است

خودی اقبال کی شاعری اور فکر کا کلیدی لفظ ہے۔ اس سے ایسا مرکزی تاثر پیدا ہوتا ہے جس کے گرد جذبہ و تخیل کے بہت سے مبہم حلقے حرکت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دائمی آرزو مندی اور جستجو سے اس کے خلقی ممکنات ظہور میں آتے ہیں۔ اسی کو اقبال عشق و شوق سے تعبیر کرتا ہے۔ اس طرح خودی اور عشق ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہو جاتے ہیں۔ ذہن ہر چیز کے وجود میں شک کر سکتا ہے۔ لیکن اپنی خودی کے متعلق اسے یقین ہوتا ہے کہ "میں ہوں"۔ جو چیز شک کرتی ہے اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا:

اگر گوئی کہ من وہم و گمان است — نمودش چوں نمود این و آن است
بگو با من کہ دارای گماں کیست؟ — یکی در خود نگر آں بی نشاں کیست؟
خودی پنہاں ز حجت بی نیاز است — یکی اندیش و دریاب ایں چہ راز است
خودی را حق بداں باطل مپندار — خودی را کشت بی حاصل مپندار

اقبال کے یہاں خودی اور بیخودی شعوری تصورات ہیں جنھیں اس نے جذبے کا رنگ دیا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا اصلی محرک، احساسِ ذات ہے۔ اس کی بدولت انسان اپنی تقدیر کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ اس سے عشق اور آزادی وابستہ ہے۔ جب وہ ان تصورات کو اجتماعی مقصدیت کے لیے استعمال کرتا ہے تو فرد پر سرشاری اور مستی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جو مقاصد کی تخلیق کی ضامن ہے:

قطرہ چوں حرف خودی از بر کند — ہستی بی مایہ را گوہر کند
سبزہ چوں تاب دمید از خویش یافت — ہمت او سینۂ گلشن شگافت
چوں خودی آرد بہم نیروی زیست — میگشاید قلزمی از جوی زیست

اجتماعی مقاصد کی بےخودی کے متعلق اس کا خیال ہے کہ جب تک بے ہمہ اور باہمہ کے اصول پر عمل نہ کیا جائے، اس وقت تک زندگی کا قافلہ منزل تک نہیں پہنچے گا بلکہ اِدھر اُدھر بھٹکتا رہے گا:

زندگی انجمن آرا و نگہدار خود ست — ای کہ در قافلۂ بی ہمہ شو با ہمہ رو
بخلوت انجمنی آفرین کہ فطرت عشق — یکی شناس و تماشا پسند بسیار یست

اقبال کو احساس ہے کہ فرد کی شخصیت اجتماعی ماحول کے بغیر نشو و نما نہیں پاسکتی اور خودی کی آب و تاب جماعت کے ضبط و آئین کے بغیر ممکن نہیں۔ فرد کی زندگی اس وقت بامعنی بنتی ہے جب وہ اپنی جماعت کی تاریخ سے رشتہ جوڑتی ہے۔ تاریخ سے علاحدہ ہوکر اس کی تکمیل ممکن نہیں :

فرد و قوم آیینۂ یکدیگر اند — سلک و گوہر کہکشان و اختر اند
فرد تا اندر جماعت گم شود — قطرۂ وسعت طلب قلزم شود

اقبال نے اپنی خودی کے خیال کو موتی کی تشبیہ سے واضح کیا ہے۔ وہ اپنے وجود کو شعرائے متصوّفین کی طرح قطرے کے مثل نہیں سمجھتا جو سمندر میں مل کر فنا ہو جاتا ہے بلکہ وہ اسے موتی کہتا ہے جو سمندر میں طوفانوں کے تھپیڑے کھانے کے بعد بھی اپنے پُرسکون اور باوقار تفرّد کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ موجوں کی کش مکش میں جتنا پڑتا ہے اتنا ہی اس کی چمک دمک اور تابناکی میں اضافہ ہوتا ہے :

سازی اگر حریف یم بیکراں مرا
با اضطراب موج سکون گہر بدہ

موتی کا مضمون دوسری جگہ یہ باندھا ہے کہ نہ جانے کس نے سمندر کی موجوں کو یہ بصیرت عطا کردی کہ گھونگوں اور سیپیوں کو جو بیکار ہیں ساحل پر پھینک دو اور موتی کو جو سمندر کا حاصل ہے اپنے سینے میں چھپالو۔ اوپر کے شعر میں موتی کی فضیلت اس سبب سے بتلائی ہے کہ وہ موجوں کے اضطراب میں اپنا سکون اور وقار قائم رکھتا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں اس کی برتری کی یہ وجہ ظاہر کی ہے کہ وہ خلوت میں اپنے وجود کی مرکزیت کو مجتمع رکھتا ہے۔ دونوں حالتوں میں اس کی اندرونی ریاضت غیر مشتبہ ہے جو اس کی فضیلت کی وجہ ہے :

نمیدانم کہ داد این چشم بینا موج دریا را — گہر در سینۂ دریا، خزف بر ساحل افتاد ست

اقبال نے انسانی سیرت کی مضبوطی اور صلابت کے لیے بھی موتی کی تشبیہ استعمال کی ہے۔ چونکہ موتی سمندر کے طوفانوں کو برداشت کرتا ہے اس واسطے وہ سمندر کے سینے میں اپنی جگہ پیدا کرلیتا ہے:

گر بخود محکم شوی سیل بلا انگیز چیست
مثل گوہر در دل دریا نشستن میتواں

فنا اور بقا کے متعلق اُس نے 'جاوید نامہ' میں حلاج کی زبانی یہ کہلوایا ہے کہ جو لوگ فنا کو اپنا مقصد ٹھہراتے ہیں، وہ گویا عدم میں موجود کو تلاش کرتے ہیں۔ یہ تلاش بے سود ہے:

ای کہ جوئی در فنا مقصود را
در نمی یابد عدم، موجود را

اقبال بے خودی کی حالت میں جب مقام نیاز میں حاضر ہوتا ہے تو ضبط و اعتدال کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ اس کا تعقل جوشِ جنون میں اپنے ہوش و حواس کو ٹھکانے رکھتا ہے۔ وہ اس بات کو محبوب کی شان کے خلاف سمجھتا ہے کہ اس کے سامنے گریبان چاک کرکے جائے۔ وہ عاشق کو ضبط و اعتدال کا مشورہ دیتا ہے تاکہ عشق کی آبرو اور محبوب کے احترام کو ٹھیس نہ لگے۔ اس سے اس کے اخلاقی ارادے کی توانائی ظاہر ہوتی ہے:

بہ ضبط جوشِ جنوں کوش در مقام نیاز
بہوش باش و مرو با قبای چاک آنجا

دوسری جگہ کہا ہے کہ جنون کی حالت میں بھی انسان کو آپے سے باہر نہیں ہونا چاہیے۔ مزا تو جب ہے کہ جنوں بھی ہو اور گریباں بھی سلامت رہے۔ جنوں سے اس کی مراد مکمل بے خودی ہے:

باچنیں زورِ جنوں پاسِ گریباں داشتم
در جنوں از خود نرفتن کارِ ہر دیوانہ نیست

حافظ کا جنوں چونکہ خالص جذب کی کیفیت ہے اس لیے وہ اس حالت میں چاند سے گفتگو کرتا اور پری کو خواب میں دیکھتا ہے۔ دیوانگی کا خواب بھی کیا چیز ہے؟ اگر اس میں پریاں نظر آئیں تو کچھ تعجب کی بات نہیں!

مگر دیوانہ خواہم شد دریں سودا کہ شب تا روز
سخن با ماہ میگویم، پری درخواب می بینم

وہ جب محبوب کے خیال کو دماغ ہلکا کرنے کے لیے ظاہر کرتا ہے تو اس کا محبوب اسے سودائی سمجھ کے زنجیر میں بندھوا دیتا ہے تاکہ وہ اپنی جگہ سے ہل نہ سکے:

دوش سودای رخش گفتم ز سر بیروں کنم
گفت کو زنجیر تا تدبیر ایں مجنوں کنم

غرض کہ جنوں کی حالت میں بھی اقبال اپنی خودی کا وقار قائم رکھتا ہے۔ اس کے برعکس حافظ کو بے خودی کے عالم میں اپنی ذات کا احساس باقی نہیں رہتا۔ اس کی خود رفتگی مکمل ہے۔ اقبال نے اپنے جنوں سے ہوش مندی کا کام لیا۔ وہ صحرا کی طرف جانے کے بجائے دلبروں کے شہر میں اپنے جنوں کا غلغلہ بلند کرتا ہے۔ مقصدیت کے ضمیر دار کو یہی زیب دیتا ہے کہ وہ اپنی بے خودی کو بھی اپنے تخلیقی مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنائے۔ یہ بے خودی میں اثبات ذات کی ایک صورت ہے:

بیا کہ غلغلہ در شہر دلبراں فگنیم
جنون زندہ دلاں ہرزہ گرد صحرا نیست

حافظ کا خودی کا تصوّر اقبال کے تصوّر سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اس کے یہاں اجتماعی مقصدیت کا بھی کوئی ذکر نہیں۔ اگرچہ وہ وحدت وجود کا قائل نہیں لیکن بایں ہمہ وہ دوسرے شعرائے متصوّفین کے تتبّع میں اپنی خودی کو حقیقی اور مجازی محبوب کی مرضی کا جزُ بنا دیتا ہے۔ چنانچہ یہ اشعار مجاز میں ہیں:

شدم فسانہ بسرگشتگی ابروی دوست — کشید در خم چوگان خویش چوں گویم
نشان موی میانش کہ دل درو بستم — زمن مپرس کہ خود درمیاں نمی بینم

مندرجہ ذیل اشعار حقیقت میں ہیں۔ مجاز کی طرح حقیقت میں بھی وہ اپنی خودی سے دستبردار ہوجاتا ہے:

حجاب راہ توئی حافظ از میاں برخیز — خوشا کسی کہ دریں راہ بی حجاب رود
حجاب چہرہ جاں میشود غبار تنم — خوشا دمی کہ ازاں چہرہ پردہ برفگنم
بیاد ہستی حافظ ز پیش او بردار — کہ باوجود توکس نشنود زمن کہ منم

حافظ کے پورے دیوان میں مجھے صرف ایک شعر ایسا ملا جس کی تاویل وحدت وجود کے رنگ میں ہوسکتی ہے۔ لیکن اس شعر کے باوجود اسے ہم وجودی صوفی نہیں کہہ سکتے۔ اس شعر میں عشق و مستی اور استغراق کی خاص کیفیت کا اظہار ہے، ورنہ اس نے ہر جگہ خالق اور مخلوق کا فرق و امتیاز باقی رکھا ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا کہ عالم کی ہر شے میں خدا کا جلوہ نظر آتا ہے، خاص کر جام مے میں۔ یہ کہیں نہیں کہا کہ ہر شے یا جام مے خدا ہے۔ خدا ہونے اور اس کا جلوہ یا عکس ہونے میں بڑا فرق ہے۔ اس ایک شعر سے یہ دعوا کرنا کہ وہ وجودی صوفی ہے، حقیقت کے خلاف ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

ندیم و مطرب و ساقی ہمہ اوست
خیال آب و گل در رہ بہانہ

اس شعر میں بھی آب و گل یعنی خارجی عالم کی پوری طرح نفی نہیں بلکہ اسے حوالہ اور سبب بتلایا ہے۔ اس لیے اس کے اشعار سے فنا فی اللہ اور بقا باللہ کی تاویل و توجیہ اس انداز میں نہیں کی جاسکتی جس طرح دوسرے شعرائے متصوفین کے کلام سے کی جاسکتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اسے اپنی ذات یا خودی کا ویسا شدید اور گہرا احساس نہیں جیسا کہ اقبال کو ہے۔ اس سے دونوں کے زمانے کا فرق واضح ہوتا ہے۔ حافظ کے زمانے میں اس کی انفرادی ذات اس تہذیب کے چوکھٹے میں محفوظ و مامون تھی جس کے اندر رہ کر اس نے زندگی گزاری۔ اس کے برعکس اقبال کے زمانے میں انفرادی خودی یا ذات کی تہذیبی خصوصیات

مٹ جانے کا اندیشہ تھا۔ جو تاریخی اور سماجی قوتیں کام کر رہی تھیں ان کی زد کو برداشت کرنا آسان نہ تھا۔ ان حالات میں اگر اقبالؔ نے خودی کے تحفّظ اور اس کے استحکام کا تصور پیش کیا تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ حافظؔ کی طرح اسے بھی عالم میں جلوۂ دوست نظر آیا لیکن اس نے کہا کہ میں اپنی ذات میں ایسا کھویا ہوا ہوں کہ مجھے اس کی بھی فرصت نہیں کہ اسے جی بھر کے دیکھوں :

نظر بخویش چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست
جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست

حافظؔ کے یہاں یہی مضمون ہے لیکن اس میں صرف عاشقانہ دروں بینی کے باطنی تجربے کا بیان ہے، اثباتِ ذات کا کوئی شائبہ نہیں جیسا کہ اقبالؔ کے یہاں ہے :

سر درس عشق دارد دل دردمند حافظؔ
کہ نہ خاطر تماشا، نہ ہوای باغ دارد

حافظؔ کے مندرجہ ذیل شعر میں مستی سے زیادہ اثباتِ ذات کا احساس نمایاں ہے۔ وہ اس میں اقبالؔ سے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ گُل کی خوشبو مشک چین کی محتاج نہیں بلکہ خود اس کے وجود کا اندرونی تقاضا ہے۔ یہاں استعارہ اپنی نکھری ہوئی شکل میں نمایاں ہے :

بمشک چین و چگل نیست بوی گل محتاج
کہ نافہاش ز بند قبای خویشتن است

پھر اسی غزل میں ہے کہ محبوب کی زلف کے جال میں پھنسنے کے بعد میں سمجھا تھا کہ میری خودی باقی نہیں رہے گی لیکن یہ کمبخت وہاں بھی کسمساتی، کلبلاتی، ابھرنے اور ہاتھ پاؤں نکالنے لگی۔ محبوب کو مشورہ دیا ہے کہ تو اسے اپنے غمزے کے خنجر سے قتل کر دے کیوں کہ اس کی سزا یہی ہے۔ تیری زلف کی قید کے بعد خیال تھا کہ خودی کی قید سے رہائی ہو جائے گی، لیکن نہیں ہوئی۔

میں چاہتا تھا کہ قید پندار سے رہا ہو جاؤں اور صرف تیری زُلف کا اسیر رہوں۔ اب سوائے اس کے کوئی صورت نہیں کہ تو میری خودی کا اپنے غمزے کے خنجر سے کام تمام کر دے تاکہ وہ پھر کبھی سر نہ اُٹھا سکے :

بدام زلف تو دل مبتلای خویشتن است
بکش بغمزہ کہ اینش سزای خویشتن است

پھر اسی غزل میں بلبل سے مکالمے کی صورت پیدا کی ہے۔ کہتے ہیں کہ اے بلبل! جب تو نے عشق بازی کا قصد کیا تو میں نے تجھے متنبہ کیا تھا کہ تو اس دیوانگی میں مبتلا مت ہونا۔ تو گلِ خنداں کو دیکھ کر اپنے وجود کو اس پر نثار کرنا چاہتی ہے۔ گل کا وجود تجھے خوش کرنے کو نہیں۔ یہ تو اس کی فطرت کا تقاضا ہے کہ وہ کھلتا اور خنداں نظر آتا ہے۔ تُو چاہے کتنی مضطرب اور بےتاب ہو اسے تیری پروا نہیں۔ اگر تُو اس کی بے التفاتی کی شکایت کرے گی تو بھی وہ تیری طرف متوجہ نہیں ہوگا۔ حافظ نے یہ بات محذوف رکھی ہے کہ بلبل نے اسے کیا جواب دیا۔ ظاہر ہے کہ اس نے اس کا مشورہ نہیں مانا اور اپنی دیوانگی کو جاری رکھا۔ بلبل کے جواب کو محذوف رکھنا بھی حافظ کی بلاغت کا خاص انداز ہے :

چو رای عشق زدی با تو گفتم ای بلبل
مکن کہ آں گل خنداں برای خویشتن است

حافظ کی مستی اور بےخودی ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ چنانچہ وہ کہتا ہے :

مستم کن آنچناں کہ ندانم ز بیخودی
در عرصۂ خیال کہ آمد کدام رفت

دوسری جگہ کہا ہے کہ حافظ بیخودی سے محبوب کو طلب کرتا ہے، اس مفلس کی طرح جو قارون کے خزانے کا خواہاں ہو۔ مفلس اس واسطے کہ وہ اپنی خودی یا ذات کو عشق کی بازی میں ہار چکا ہے۔ اس کی یہ ناداری، بےخودی کے ذریعے سے اسے محبوب تک پہنچاوے گی۔ اب لے دے کے بےخودی ہی اس کا سہارا ہے

جس سے اس نے اپنی توقعات وابستہ کی ہیں :

ز بیخودی طلب یار میکند حافظ
چو مفلسی کہ طلب گار گنج قارونست

بادہ نوش جب میکدے میں محبوب کے لبوں کی یاد میں مے نوشی کرتے ہیں تو اس وقت اگر کسی پینے والے کو اپنی ذات کا احساس باقی رہے تو حافظ کے نزدیک وہ سفلہ ہے۔ بےخودی کے عالم میں اپنی ذات کو بھول جانا چاہیے۔ اس اصول کا اطلاق مجاز اور حقیقت دونوں پر ہے :

در مقامی کہ بیاد لب او می نوشند
سفلہ آں مست کہ باشد خبر از خویشتنش

فقر و استغنا

حافظ اور اقبال دونوں نے اپنے کلام میں فقر و استغنا کو سراہا ہے۔ مرد قلندر کی بے نیازی کی جھلک ان کی ذاتی سیرت میں بھی نمایاں تھی۔ درویش اور قلندر دنیا میں رہنے کے باوجود خود کو اپنے گرد و پیش سے بلند کر لیتا ہے۔ وہ اجتماعی زندگی کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ وہ اپنی خود داری اور آزادی کے جوہر کو فنا نہیں ہونے دیتا۔ اس کی آزادی کی دولت ایسی ہے کہ وہ اس کے سامنے اور کسی دولت کو خاطر میں نہیں لاتا اور اپنے کو بادشاہوں سے بھی زیادہ بلند مقام خیال کرتا ہے :

حافظ :

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل
کمترین ملک تو از ماہ بود تا ماہی

بر در میکدہ رندان قلندر باشند
کہ ستانند و دہند افسر شاہنشاہی

قلندران حقیقت بہ نیم جو نخرند
قبای اطلس آنکس کہ از ہنر عاریست

وقت آں شیریں قلندر خوش کہ در اطوار سیر
ذکر تسبیح ملک در حلقۂ زنار داشت

بر این فقیر نامۂ آں محتشم بخواں | بااین گدا حکایت آں پادشاہ بگو
سلطان و فکر لشکر و سودای تاج و گنج | درویش و امن خاطر و کنج قلندری
سوی رندان قلندر، بره آورد سفر | دلق بسطامی و سجادۂ طامات بریم

حافظ کو اس وقت کا انتظار تھا جب کہ وہ بادشاہ اور وزیر سے مستغنی ہو جائے گا۔ وہ کہتا ہے کہ میری مستی کا یہی تقاضا ہے:

خوش آندم کز استغنای مستی | فراغت باشد از شاہ و وزیرم
من کہ دارم درگدای گنج سلطانی بدست | کی طمع در گردش گردون دوں پرور کنم

حافظ نے اپنے ہم مشربوں کو نصیحت کی کہ اہلِ دولت و اقتدار جانوروں کے مثل ہیں، ان سے تمھیں فیض کی توقع نہ رکھنی چاہیے۔ لفظِ اِنعام اور اَنعام (جانور) میں صنعت تجنیس سے خاص لطف پیدا کیا ہے:

ای گدایاں خرابات خدایار شماست
چشم انعام مدارید ز اَنعامی چند

پھر کہا ہے کہ حکومت کے اعلا عہدہ داروں کی صحبت میں سوائے اندھیرے کے کچھ نہیں۔ انسان کو خورشید سے روشنی کی اُمّید رکھنی چاہیے کیوں کہ وہ غروب ہو کر پھر طلوع ہوتا ہے۔ تاریکی سے تو روشنی کبھی نہیں ملے گی:

صحبت حکّام ظلمت شب یلداست
نور ز خورشید جوی بو کہ بر آید

اپنے خود دار ہم مشربوں کو مشورہ دیا ہے کہ بے مروّت دولت مندوں کے گھروں کے چکّر کاٹنے سے کچھ حاصل نہ ہوگا۔ اس کے بجائے اپنے گھر میں بیٹھو کیوں کہ تمھیں وہیں اصلی اطمینان اور عافیت نصیب ہوگی اور عزّتِ نفس بھی قائم رہے گی:

مرو بخانۂ ارباب بی مروّت دہر
کہ کنج عافیتت در سرای خویشتن است

خدا سے دعا کی ہے کہ مجھے فقر کی دولت عطا فرمائیں کہ اس سے بڑھ کر میرے لیے کوئی عزت و حشمت نہیں:

دولت فقر خدایا بمن ارزانی دار
کیں کرامت سبب حشمت و تمکین منست

دوست کے کوچے کے گدا کو اپنا پادشاہ بتلایا ہے:

ز پادشاہ و گدا فارغم بحمد اللہ
گدای خاک در دوست پادشاہ منست

اسی مضمون کا اقبال کا بھی شعر ہے:

اگرچہ زیب سرش افسر و کلاہی نیست
گدای کوی تو کمتر ز پادشاہی نیست

استغنا کے مضمون پر حافظ کے چند اور اشعار ملاحظہ ہوں:

گوشۂ ابروی تست منزل جانم — خوشتر ازیں گوشہ پادشاہ ندارد
ساقی بہ بی نیازی رنداں کہ می بدہ — تا بشنوی ز صوت مغنی ہو الغنی
گرت ہواست کہ با خضر ہمنشیں باشی — نہاں ز چشم سکندر چو آب حیواں باد
مبین حقیر گدایان عشق را کیں قوم — شہان بی کمر و خسروان بی کلہند
دولت عشق بیں کہ چوں از سر فقر و افتخار — گوشۂ تاج سلطنت میشکند گدای تو
آناں کہ خاک را بنظر کیمیا کنند — آیا بود کہ گوشۂ چشمی بما کنند
گرچہ گرد آلود فقرم شرم باد از ہمتم — گر بآب چشمۂ خورشید دامن ترکنم

اقبال:

قلندراں کہ بہ تسخیر آب و گل کوشند — ز شاہ باج ستانند و خرقہ می پوشند
بجلوت اند و کمندی بمہر و ماہ پیچند — بخلوت اند و زمان و مکاں در آغوشند
ز بیرون در گذشتم ز درون خانہ گفتم — سخنی نگفتہ را چہ قلندرانہ گفتم
دل بحق بند و گشادی ز سلاطین مطلب — کہ جبیں بر در ایں میکدہ سودن نتواں

چوں بکمال می‌رسد فقر دلیل خسرویست
مسند کیقباد را در تہ بوریا طلب

اقبال قبا پوشد در کار جہاں کوشد
دریاب کہ درویشی با دلق و کلاہی نیست

نہ از خزانۂ ما کس خراج میخواہد
فقیر راہ نشینیم و شہریار خودیم

مگذر از نغمۂ شوقم کہ بیابی دروی
رمز درویشی و سرمایۂ شاہنشاہی

بچشم اہل نظر از سکندر افزونست
گداگری کہ مآل سکندری داند

ز آستانۂ سلطاں کنارہ برگیرم
نہ کافرم کہ پرستم خدای بی توفیق

چہ عجب اگر دو سلطاں بولایتی نگنجند
عجب ایں کہ می نگنجد بدو عالمی فقیری

ہمہ ناز بی نیازی، ہمہ ساز بی نوای
دل شاہ لرزہ گیرد ز گدای بی نیازی

اقبال کا یہ شعر:

بیا بمجلس اقبال و یک دو ساغر کش
اگرچہ سر نتراشد قلندری داند

حافظ کے اس شعر کے زیرِ اثر لکھا گیا ہے۔ دوسرا مصرع سوائے ایک لفظ کے ہو بہو وہی ہے جو حافظ کے یہاں ہے:

ہزار نکتۂ باریکتر ز مو اینجا ست
نہ ہر کہ سر بتراشد قلندری داند

قلندری اور استغنا کے متعلق اقبال کے اُردو کے اشعار ملاحظہ ہوں:

یا مرد قلندر کے انداز ملوکانہ
یا حیرت فارابی یا تاب وتب رومی

مہر و مہ و انجم کا محاسب ہے قلندر
ایّام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر

اگر جہاں میں مرا جوہر آشکار ہوا
قلندری سے ہوا ہے، تونگری سے نہیں

خوش آگئی ہے جہاں کو قلندری میری
وگرنہ شعر مرا کیا ہے شاعری کیا ہے

خدا کے پاک بندوں کو حکومت میں غلامی میں
زرہ کوئی اگر محفوظ رکھتی ہے تو استغنا

اپنے رازق کو نہ پہچانے تو محتاج ملوک
اور پہچانے تو ہیں تیرے گدا دارا و جم

گدائے میکدہ کی شان بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو

میرا نشیمن نہیں درگہ میر و وزیر | میرا نشیمن بھی تو شاخِ نشیمن بھی تو
قوموں کی تقدیر وہ مردِ درویش | جس نے نہ ڈھونڈی سلطاں کی درگاہ
بچھائی ہے جو کہیں عشق نے بساط اپنی | کیا ہے اس نے فقیروں کو وارثِ پرویز
فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر | فقر میں مستیِ ثواب، علم میں مستیِ گناہ
فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ | فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
سکوں پرستیِ راہب سے فقر ہے بیزار | فقیر کا ہے سفینہ ہمیشہ طوفانی
امینِ راز ہے مردانِ حُر کی درویشی | کہ جبرئیل سے ہے اس کو نسبت خویشی
فقیرِ راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی | بہا میری نوا کی دولتِ پرویز ہے ساقی

دونوں عارفوں نے مومیائی کی گدائی کو اپنی درویشی کی شان کے خلاف سمجھا۔ ان کی عزّتِ نفس اور روحانی وقار کا یہی اقتضا تھا۔

حافظ:

دل خستۂ من گرش ہمتی ہست | نخواہد ز سنگیں دلاں مومیائی

اقبال:

من فقیرِ بی نیازم مشربم اینست و بس | مومیائی خواستن نتواں شکستن میتواں
مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست | مور بی کس حاجتی پیش سلیمانی مبر

واعظ، زاہد اور صوفی

دونوں عارفوں نے واعظ، زاہد، فقیہ اور صوفی کا پردہ فاش کیا اور ان کی ریاکاری پر سخت تنقید کی، اس لیے نہیں کہ وہ دین اور مذہب کے خلاف ہیں بلکہ اس واسطے کہ اُن میں حقیقی روحانیت اور اخلاص کی کمی ہے۔ اکثر اوقات وہ اہلِ اقتدار سے ساز باز کر کے اجتماعی زندگی میں بلند مقام حاصل کر لیتے ہیں۔ وہ اہلِ اقتدار کے معاون و مددگار ہوتے ہیں اور اہلِ اقتدار ان کی خدمات کے صلے میں انھیں جاہ و منصب سے نوازتے ہیں۔ ہر زما نے

ہیں اور ہر قوم میں یہی ہوا ہے اور کسی نہ کسی شکل میں آج بھی ہو رہا ہے۔ بس فرق اتنا ہے کہ اصطلاحیں بدل گئی ہیں اور کار پرواز بھی نئے رنگ میں نمودار ہیں۔ حافظ اور اقبال نے واعظ و زاہد کو اپنی تنقید کا نشانہ اس لیے بھی بنایا کہ ان کی نظر بس ظواہر تک محدود رہتی ہے۔ وہ دوسروں میں عیب نکالتے ہیں لیکن خود اپنے نفس اور اپنے اعمال کا احتساب نہیں کرتے۔ ان کی بے توفیقی اور ظاہر پرستی حقیقت کو ان کی نظر سے اوجھل رکھتی ہے۔ حافظ کی تنقید و تعریض استعارے کے حسین لباس میں ملبوس ہے اس لیے کہیں بھی ذوق پر گراں نہیں گزرتی۔

حافظ:

راز درون پردہ ز رندان مست پرس — کایں حال نیست زاہد عالی مقام را

فقیہ مدرسہ دی مست بود و فتویٰ داد — کہ می حرام ولی بہ ز مال اوقافست

واعظاں کایں جلوہ در محراب و منبر میکنند — چوں بخلوت میروند آں کار دیگر میکنند

صوفیاں جملہ حریفند و نظر باز ولی — زیں میاں حافظ دل سوختہ بدنام افتاد

نقد صوفی نہ ہمہ صافی بیغش باشد — ای بسا خرقہ کہ مستوجب آتش باشد

بوی یکرنگی ازیں نقش نمی آید خیز — دلق آلودۂ صوفی بمی ناب بشوی

پیش زاہد از رندی دم مزن کہ نتواں گفت — با طبیب نامحرم حال درد پنہانی

گرچہ بر واعظ شہر ایں سخن آساں نشود — تا ریا ورزد و سالوس مسلماں نشود

ترسم کہ صرفۂ نبرد روز باز خواست — نان حلال شیخ ز آب حرام ما

غلام ہمت دُردی کشان یکرنگم — نہ آں گروہ کہ ازرق لباس و دل سیہند

صوفیاں وا ستدند از گرو می ہمہ رخت — دلق ما بود کہ در خانۂ خمار بماند

واعظ شہر چو مہر ملک و شحنہ گزید — من اگر مہر نگاری بگزینم چہ شود

دور شو از برم ای واعظ و بیہودہ مگوی — من نہ آنم کہ دگر گوش بہ تزویر کنم

اقبال نے بھی اپنی تنقید میں رمز و استعارہ کا آسرا لیا ہے۔

اقبالؔ :

بلب رسید مرا آں سخن کہ نتواں گفت — بحیرتم کہ فقیہان شہر خاموشند

در دیر مغاں آی مضمون بلند آور — در خانقہ صوفی افسانہ و افسوں بہ

نہ اینجا چشمک ساقی نہ آنجا حرف مشتاقی — ز بزم صوفی و مُلّا بسی غمناک می آیم

بعلم غرّہ مشو کار میکشی دگر است — فقیہ شہر گریبان و آستیں آلود

بیا کہ دامن اقبالؔ را بدست آریم — کہ او ز خرقہ فروشان خانقاہی نیست

کیا صوفی و مُلّا کو خبر میرے جنوں کی — ان کا سر دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے

امید حور نے سب کچھ سکھا رکھا ہے واعظ کو — یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سادھے بھولے بھالے ہیں

بھلا نبھے گی تری ہم سے کیونکر اے واعظ — کہ ہم تو رسم محبّت کو عام کرتے ہیں

واعظ ثبوت لائے جو مے کے جواز میں — اقبالؔ کو یہ ضد ہے کہ پینا بھی چھوڑ دے

کوئی یہ پوچھے کہ واعظ کا کیا بگڑتا ہے ؟ — جو بے عمل پہ بھی رحمت وہ بے نیاز کرے

میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی — شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام اے ساقی !

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی — رہ گئے صوفی و مُلّا کے غلام اے ساقی !

اب حجرۂ صوفی میں وہ فقر نہیں باقی — خونِ دلِ شیراں ہو جس فقر کی دستاویز

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات — تو جھکا جب غیر کے آگے، نہ من تیرا نہ تن

مقامِ فقر ہے کتنا بلند شاہی سے — روش کسی کی گدایانہ ہو تو کیا کہیے !

کیا گیا ہے غلامی میں مبتلا تجھ کو — کہ تجھ سے ہو نہ سکی فقر کی نگہبانی

متحرّک تصوّرات

فن کار کے متحرّک تصوّرات سے یہ پتا چلتا ہے کہ وہ اپنے اندرونی احساس کی شدّت اور تخلیقی آزادی کو قوّت و توانائی کے لباس میں ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ جن شاعروں کے یہاں استعارے کا جوشِ بیان ہوتا ہے ان کے کلام میں متحرّک خیالات کا پایا جانا لازمی ہے۔ چنانچہ حافظ اور اقبالؔ دونوں کی شاعری میں

یہ خصوصیت نمایاں ہے۔ جب گرد و پیش کے حالات فن کار کے ذہن و احساس کو متاثر کرتے ہیں تو اس کے نفس میں حرکت پذیری رونما ہوتی ہے جسے وہ ہیئت و صورت عطا کرتا ہے۔ اس کا تخیل کائنات کو حرکت اور تغیّر کی حالت میں دیکھتا ہے۔ اس کی تہ میں زندگی کے حقائق کو بدلنے کا حوصلہ کام کرتا ہے اور بعض اوقات وہ انقلابی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ کبھی وہ خود اپنی ذہنی اور نفسیاتی تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے۔ کبھی وہ آنے والے زمانے کا خواب دیکھتا ہے اور چاہتا ہے کہ دوسرے بھی اس کے ساتھ اس میں شریک ہو جائیں۔ کبھی وہ ایک نئے انسان اور نئی انسانیت کو پیدا کرنا چاہتا ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں کو نئے انسان کی تلاش تھی۔ اس معاملے میں دونوں کے فکر و احساس میں بڑی مشابہت ہے۔

حافظ:

آدمی در عالم خاکی نمی آید بدست ۔۔۔ عالمی دیگر بباید ساخت و ز نو آدمی

اقبال:

قدم در جستجوی آدمی زن ۔۔۔ خدا ہم در تلاش آدمی ہست

ای خوش آں قومی کہ جان او تپید ۔۔۔ از گل خود خویش را باز آفرید

چشم بکشای اگر چشم تو صاحب نظر است ۔۔۔ زندگی در پی تعمیر جہان دگر ست

ایں مہ و مہر کہن راہ بجائی نبرند ۔۔۔ انجم تازہ بہ تعمیر جہاں می بایست

کشائی پردہ ز تقدیر آدمی خاکی ۔۔۔ کہ ما برہگذر تو در انتظار خودیم

مرا ناز و نیاز آدمی دہ ۔۔۔ بجان من گداز آدمی دہ

خدا تو ملتا ہے انسان ہی نہیں ملتا ۔۔۔ یہ چیز وہ ہے کہ دیکھی کہیں نہیں میں نے

کائنات کوئی جمودی یا سکونی شے نہیں بلکہ وہ دائمی طور پر حوادث و احوال کی صورت پذیری ہے جس میں مخفی قوتوں کو ظہور میں آنے کا موقع ملتا ہے۔ حق تعالیٰ کے اسمائے حُسنیٰ میں اَلخالِق اور اَلمصوّر سے یہ اشارہ ملتا ہے

کہ تخلیق اور صورت گری کا سلسلہ ختم نہیں ہوا بلکہ جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید کہ آرہی ہے دمادم صدائے کُن فیکوُن

ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلّی اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

بظاہر معلوم ہوتا ہے حافظ کے یہاں سکون و عافیت اور نشاط و مسرّت کے سوا کچھ نہیں۔ لیکن یہ خیال سطحی ہے۔ اس کے جذبہ و تخیل کی تہ میں اُترییے تو سکون کے نیچے ہلچل اور حرکت کی لہریں ہلکورے مارتی نظر آتی ہیں، بالکل اسی طرح جیسے اس کی بظاہر خوش باشی کے پس پردہ غم کی تصویریں ہیں۔ حقیقی غم بھی سکونی نہیں بلکہ حرکی احساس ہے۔ اس کے بغیر شخصیت ادھوری رہتی ہے۔ حافظ نے بعض اوقات بڑی چابکدستی سے اپنی خوش باشی کو غم میں سمو لیا۔ جس طرح اس نے حقیقت کو مجاز میں اور مجاز کو حقیقت میں آمیز کیا، اسی طرح غم و مسرّت کو ملا کر دونوں کو ایک ساتھ گوندھ دیا۔ اس کا یہ خاص انداز ہے کہ مختلف کیفیات کو ملا کر ان سے ایک نئی کیفیت تخلیق کر دیتا ہے۔ چنانچہ غم اور مسرّت کی آمیزش سے اس نے ایک نئی کیفیت پیدا کی۔ حسن و عشق کی نفسیات میں یہ انوکھا تجربہ ہے۔ بعض اوقات وہ کیفیات کو محسوسات کا جامہ زیب تن کرا دیتا ہے جیسے کہ اس کے پیش نظر یہ ہو کہ اندرونی اور خارجی زندگی کا فرق و امتیاز باقی نہ رہے۔ ایک جگہ اپنی خوش باشی کی بڑی لطیف تاویل کی ہے۔ کہتا ہے کہ محبوب کے غم کا تقاضا ہے کہ وہ شاد و آباد دل کو اپنا مسکن بنائے۔ اس لیے ہم نے اس کی خاطر شادمانی کی حالت اپنے اوپر طاری کر لی ہے۔ غم کی اہمیت واضح کرنے کے لیے اس نے اسے تشخص کا رنگ دے دیا جو حرکت کی حالت میں ہو۔ یہاں غم جذبے کا بیان نہیں لیکن جذبہ اس میں پیوست ہے جیسے وہ اس کا ایسا جزو ہو جو الگ نہ کیا جا سکے:

چوں غمت را نتواں یافت مگر در دل شاد

ما باُمّید غمت خاطر شادی طلبیم

دوسری جگہ کہا ہے کہ عیش و تنعّم عشق کا شیوہ نہیں۔ اگر تو واقعی ہمارا رفیق و ہمدم ہے تو غم کے ڈرنک میں جو زہر ہے اسے خوشی خوشی پی جا۔ یہ بھی غم کا بڑا متحرک احساس ہے جس میں جذبہ گھلا ہوا ہے۔ اس میں مجرّد کیفیت حسّی حقیقت بن گئی اور طرزِ خطاب نے کلام میں بلاغت پیدا کر دی۔ شعر بظاہر بیانیہ ہونے کے باوجود استعارہ ہے جس پر تمثیل کی چھاپ لگی ہوئی ہے:

دوامِ عیش و تنعّم نہ شیوۂ عشق است
اگر معاشرِ مائی بنوش نیشِ غمی

پھر کہا ہے کہ میرے دل میں غم کا بہت بڑا خزانہ چھپا ہے۔ مجھے کون کہہ سکتا ہے کہ میں مفلس اور محتاج ہوں۔ غم کا خزانہ زر و جواہر کے مقابلے میں زیادہ قابلِ قدر ہے۔ یہ مقابلہ مضمر ہے۔ اس کا اظہار نہ کرنا بھی بلاغت کا خاص اسلوب ہے:

فراواں گنجِ غم در سینہ دارم
اگرچہ مدّعی گوید فقیرم

حافظ نے جان بوجھ کر اپنے غم کو چھپانے کی کوشش کی اور اسے نشاطِ زیست کا جُز بنا دیا۔ چونکہ اس کا نشاط غم حرکی ہے، اس لیے جانفزا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک تخلیقی فن کار غم کی دھیمی آنچ پر نہیں سُلگتا، اس کی فنکارانہ شخصیت کے جوہر نہیں نکھرتے۔ ہر زمانے میں حسّاس طبائع کے لیے ایسے معاشری احوال موجود رہے ہیں جو غم آگیں ہوتے ہیں اور جن سے مفر ممکن نہیں۔ فن کار انھی سے اپنی ذہنی اور جذباتی غذا حاصل کرتا ہے۔ وہی اس کی تخلیق کے محرک بن جاتے ہیں۔ لیکن ہر ایک کی ذاتی اور جذباتی زندگی علاحدہ ہوتی ہے اور ایک ہی قسم کے احوال انھیں ایک طرح سے متاثر نہیں کرتے کیوں کہ ان کی تخیّلی فکر اور جذبے کا مقصود و منتہا جُداگانہ ہوتا ہے۔ دراصل غم سے انسان کو یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ زندہ ہے۔ اس کے باعث وہ سب پردے ہٹ جاتے ہیں جو ہمارے وجود کو خود ہم سے اور دوسروں سے چھپاتے ہیں۔ غم ان رکاوٹوں

کو بھی ایک ایک کر کے دُور کر دیتا ہے جو ہماری روح کے جوش اور ولولے کے اظہار میں مانع ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ انسان کی کوئی نفسی کیفیت ایسی نہیں جو خود ہمارے وجود کے اندر سے ہمیں للکارے، سوائے احساسِ غم کے جو حرکی نوعیت رکھتا ہو۔ چونکہ یہ متحرک کیفیت ہے اس لیے لازمی طور پر اس کا بیان بھی متحرک ہوگا۔ حافظ نے اپنے اس شعر میں بھی غم کی نفسی کیفیت کو تشخص عطا کیا اور اس طرح استعارۂ تخئیلیہ کی خاص صورت پیدا کی۔ اس شعر سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے خود اس کے وجود دو ہوں، ایک پکارنے والے کا اور دوسرا خاموش سننے والے کا۔ یہ روحانی پُراسراریت کا عجیب و غریب تجربہ ہے جسے حافظ کے جذبہ و تخیّل کی کرامات کہنا چاہیے:

در اندرون من خستہ دل ندانم کیست
کہ من خموشم و او در فغان و در غوغاست

اس قسم کی اندرونی آواز اقبال کو بھی سُنائی دیتی تھی۔ اس آواز نے اثباتِ ذات کی حقیقت کی تائید کی اور اس کے متعلق اس کے دل میں جو شبہات پیدا ہو گئے تھے انھیں رفع کر دیا:

من از بود و نبود خود خموشم   وگر گویم کہ ہستم خود پرستم
ولیکن این نوای سادۂ کیست   کسی در سینہ میگوید کہ ہستم

حافظ نے ایک جگہ اور سکون و حرکت کو ملا کر نئی نفسیاتی کیفیت کی تخلیق کی جس میں بڑی لطافتیں پوشیدہ ہیں۔ یہ ایک نادر اور نرالا جذباتی تجربہ ہے۔ خدا سے پوچھتا ہے کہ وہ دن کب آئے گا جب کہ میری دل جمعی اور محبوب کی پریشان زلف یکجا اور ایک دوسرے کی ہمدم و دمساز ہو جائیں گی۔ محبوب کی زلفیں پریشان اور متحرک ہیں۔ انھوں نے عاشق کے دل کی رفاقت کا حق ادا کیا اور اسے بھی مضطرب اور حرکت پذیر بنا دیا۔ دراصل حافظ کے دل کا سکون پہلے سے بھی اپنے اندر حرکت و اضطراب کا طوفان پوشیدہ رکھتا تھا۔ محبوب

کی زلف کی پریشانی نے اسے اور برانگیختہ کردیا۔ گویا زلف کی پریشانی ایک بہانہ بن گئی۔ واقعہ یہ ہے کہ دل خود پہلے سے اضطراب اور بے قراری کا خواہاں تھا:

کی دہد دست ایں غرض یارب کہ ہمدستاں شوند
خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

متحرک خیالات میں شاعر کی شخصیت منعکس ہوتی ہے۔ اقبال کی طبیعت کی بے قراری اور بے سکونی تو مسلّم ہے لیکن حافظ باوجود اپنے اعتدال کے غیر آسودگی اور اضطراب کو جان بوجھ کر دعوت دیتا ہے۔ محبوب کی زلف میں دہری خاصیت ہے۔ اس کے قُرب سے دل کو سکون و اطمینان بھی نصیب ہوتا ہے اور اس سے بے قراری میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ پھر سکون و اضطراب کی ایک ملی جلی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے جو عاشق کو عزیز ہے:

دلی کہ باسر زلفین او قراری داد
گماں مبر کہ بداں دل قرار باز آید

اقبال کہتا ہے:

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گردد
زند بر شعلہ خود را صورت پروانہ پی در پی

حافظ اور اقبال دونوں نے اضطراب کے ساتھ زندگی کی توانائی کو سراہا ہے کیوں کہ اضطراب بھی جبھی ممکن ہے جب انسان جاندار ہو۔ ضعیف کا اضطراب بھی مضمحل اور بے جان ہوگا۔

حافظ:

چو بر روی زمیں باشی توانائی غنیمت داں   کہ دوراں ناتوانیہا بسی زیر زمیں دارد

اقبال:

بمیری گر بہ تن جانی نداری   وگر جانی بہ تن داری نمیری

حافظ کے کلام میں متحرک خیالات کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ان کے مضمون

الگ الگ ہیں۔ یہاں صرف انھیں پیش کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ اگر ہر شعر کا تجزیہ کیا جائے تو بڑی طوالت ہوگی۔

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم　　فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم
اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقاں ریزد　　من و ساقی بہم تازیم و بنیادش براندازیم
گدای میکده ام لیک وقت مستی بیں　　که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنم
از صدای سخن عشق ندیدیم خوشتر　　یادگاری که دریں گنبد دوّار بماند
فیض روح القدس ار باز مدد فرماید　　دیگراں ہم بکنند آنچه مسیحا میکرد
چرخ برہم زنم ار جز بمرادم گردد　　من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک
عاقبت منزل ما وادیٔ خاموشانست　　حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز
کارواں رفت و تو در خواب و بیاباں در پیش　　وہ که بس بیخبر از غلغل چندیں جرسی
در بیابان طلب گرچه ز ہر سو خطریست　　میرود حافظ بیدل بتولّای تو خوش
دیگراں قرعۂ قسمت ہمه بر عیش زدند　　دل غمدیدۂ ما بود که ہم بر غم زد
بال بکشا و صفیر از شجر طوبیٰ زن　　حیف باشد که چو تو مرغی که اسیر قفسی
شیر در بادیۂ عشق تو روباه شود　　آه ازیں راه که در وی خطری نیست که نیست
کوس ناموس تو بر کنگرۂ عرش زنیم　　عَلم عشق تو بر بام سموات بریم
کس ندانست که منزلگه مقصود کجاست　　اینقدر ہست که بانگ جرسی می آید[لہ]

لہ یہ غزل قزوینی میں نہیں۔ پژمان اور ریکتائی میں یہ شعر اسی طرح ہے۔ لیکن مسعود فرزاد میں بجائے 'مقصود' کے 'معشوق' دیا ہے۔ نوٹ میں لکھا ہے کہ اگرچہ بعض نسخوں میں 'مقصود' ہے لیکن انھوں نے 'مقصود' کے بجائے 'معشوق' کو مرجح خیال کیا۔ دلیل یہ دی ہے کہ یہ زیادہ 'حافظ وارى' ہے۔ میں سمجھتا ہوں 'مقصود' بھی 'حافظ واری' ہے کیوں کہ حافظ نے اپنے دیوان میں کئی جگہ 'مقصود' اور 'مقصد' اسی معنی میں استعمال کیے ہیں

(باقی حاشیہ اگلے صفحے پر)

بہوا داری او ذرّہ صفت رقص کناں — تا لب چشمۂ خورشید درخشاں بروم
ما چو دادیم دل و دیدہ بطوفان بلا — گو بیا سیل غم و خانہ ز بنیاد ببر
در بیاباں گر بشوق کعبہ خواہی زد قدم — سرزنشہا گر کند خار مغیلاں غم مخور
طہارت ار نہ بخون جگر کند عاشق — بقول مفتی عشقش درست نیست نماز
سایۂ طایر کم حوصلہ کاری نکند — طلب از سایۂ میمون ہمائی بکنیم
فراز و شیب بیابان عشق دام بلاست — کجاست شیر دلی کز بلا نہ پرہیزد
نصیحتم چہ کنی ناصحا چہ میدانی — کہ من نہ معتقد مرد عافیت جویم
در طریق عشقبازی امن و آسایش بلاست — ریش باد آں دل کہ با درد تو خواہد مرہمی

مندرجہ ذیل غزل ہنگامہ خیز خیالات سے لبریز ہے ۔ ' فکنم ' کی ردیف حرکت اور جوشِ بیان کو ظاہر کرتی ہے اور ان مطالب کے لیے خاص کر موزوں ہے جو اس میں پیش کیے گئے ہیں :

دیدہ دریا کنم و صبر بصحرا فکنم — و اندریں کار دل خویش بدریا فکنم
از دل تنگ گنہگار بر آرم آہی — کآتش اندر گنہ آدم و حوّا فکنم
مایۂ خوشدلی آنجاست کہ دلدار آنجاست — میکنم جہد کہ خود را مگر آنجا فکنم
خوردہ ام تیر فلک بادہ بدہ تا سرمست — عقدہ در بند کمر ترکش جوزا فکنم
جرعۂ جام بریں تخت رواں افشانم — غلغل چنگ دریں گنبد مینا فکنم

حافظا تکیہ بر ایام چو سہوست و خطا
من چرا عشرت امروز بفردا فکنم

(بقیہ حاشیہ)

جس معنی میں مندرجہ بالا شعر میں استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ہمتم بدرقۂ راہ کن ای طایر قدس
کہ دراز است رہ مقصد و من نوسفرم

حافظؔ کے کلام میں بعض ایسے جانوروں اور پرندوں کا ذکر ملتا ہے جو اپنی توانائی، قوت اور تیزی کے باعث مشہور ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ یہ مجھے اس لیے پسند ہیں کہ وہ جیسے ہیں ویسے ہی دُنیا کو نظر آتے ہیں۔ ان میں ریاکاری نہیں۔ ان کا رنگ اکثر اوقات شوخ اور نمایاں ہوتا ہے تاکہ ان کا شکار انھیں دیکھ کر بھاگ جائے یا دبک جائے۔ انھیں یہ ضرورت نہیں کہ وہ اپنے کو کسی سے چھپانے کی کوشش کریں، یا دوسرے کو دھوکا دینے کے لیے اپنے گرد و پیش کا رنگ اختیار کریں۔ یہ شیوہ کمزور اور عیار پرندوں اور جانوروں کا ہے۔ اکثر اوقات ان کا خاکستری رنگ ماحول سے ایسا مشابہ ہوتا ہے کہ انھیں بھاگنے اور چھپنے میں اس سے بڑی مدد ملتی ہے۔ یہ کیفیت ان کے ارتقائی سفر کے لاکھوں برسوں میں پیدا ہوئی جس کی تہ میں بقا کی خواہش کارفرما تھی۔ کمزور جانوروں اور پرندوں میں مکر و فریب زیادہ پایا جاتا ہے جسے وہ حربے کے طور پر اپنے بچاؤ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ لومڑی، گیدڑ اور پرندوں میں گوریّا کے خاکستری رنگ فطرت نے انھیں اسی غرض کے لیے عطا کیے تاکہ انھیں اپنی بقا میں مدد ملے۔ فطرت کمزور جانوروں اور پرندوں کو ان کے قوی تر دشمنوں کے مقابلے میں تعداد میں بہت زیادہ پیدا کرتی ہے تاکہ کوئی جنس بالکل فنا نہ ہو جائے۔ سرخ شیر اور کالا ناگ فطرت کی قوّت اور توانائی کے مظاہر ہیں۔ ہندو دیومالا میں دُنیا کالے ناگ کے پھن پر قائم ہے جس سے اس کی غیر معمولی شکتی ظاہر کرنا مقصود ہے۔ جدید جنسی نفسیات میں سانپ کا پھن مرد کی جنسی طاقت کی علامت ہے۔ غرض کہ شیر کی طرح کالے ناگ کے ساتھ بھی تیزی اور توانائی کا تصوّر وابستہ ہے۔ حافظؔ نے اپنی ذات کا ان دونوں سے استعارہ کیا تاکہ یہ بتلائے کہ اس کی طبیعت میں بھی ریاکاری اور مکر و فریب نہیں جو سیرت کی کمزوری کی نشانی ہیں۔ انسان جیسا ہے ویسا ہی اسے اپنے آپ کو دُنیا کے سامنے ظاہر کرنا چاہیے۔ سرخ شیر اور کالے ناگ کے استعارے سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ہمارا کردار اتنا مضبوط ہے کہ ہمیں مکر و فریب کی ضرورت نہیں۔ سرخ شیر اور کالے ناگ کے استعارے

میں بے ریائی اور توانائی وجہ جامع ہے۔ استعارے کی ندرت اور غرابت قابلِ داد ہے۔
اس میں مستعار لہٗ حسی اور مستعار منہ اور وجہ جامع عقلی ہیں اور نہایت لطیف انداز میں
معنی و مقصود کا تجزیہ ہو گئے ہیں:

رنگ تزویر پیش ما نبود
شیر سرخیم و افعی سیہیم

حافظ نے شہباز کو بھی توانائی کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس کے
نزدیک توانائی سے مسرتِ زیست کا اظہار ہوتا ہے جو تخیل کی جولانی اور جذبے کی
آزادی کا استعارہ ہے:

بتاج ہدہدم از رہ مبر کہ باز سفید — چو باشہ در پی ہر صید مختصر نرود
چہ شکر ہاست دریں شہر کہ قانع شدہ اند — شاہبازان طریقت بشکار مگسے

ایک جگہ اپنی ذات کا اس شاہین سے استعارہ کیا ہے جو بادشاہ کا منظور
نظر ہو اور جسے وہ اپنے ہاتھ سے کھلاتا ہو۔ جب وہ بادشاہ کے مقربین میں ہے
تو یہ بات اس کی شان کے خلاف ہوگی کہ وہ چھوٹے موٹے شکار پر جھپٹے:

شاہیں صفت چو طعمہ چشیدم ز دست شاہ
کی باشد التفات بصید کبوترم

معشوق کی ابرو کی کمان کا شاہین سے استعارہ کیا ہے۔ اپنے دل کو خطاب
کرتے ہیں کہ تو محبوب کی ابرو کا بڑا مداح بنا پھرتا ہے، ہوشیار رہنا، وہ جھپٹا
مار کر تجھے اس طرح دبوچ لے جائے گی جیسے شاہین کبوتر کو لے جاتا ہے:

مرغ دل باز ہوا دار کمان ابروئیست
ای کبوتر نگراں باش کہ شاہیں آمد

ایک جگہ شاہباز کا استعارہ باری تعالیٰ کے لیے استعمال کیا ہے تاکہ اس کی
قوت و اقتدار کو نمایاں کرے، نیز یہ کہ وہ انسانی ارواح کا شکار کرنے والا ہے۔
مضمون یہ باندھا ہے کہ میں خاکی جسم کے پنجرے سے پرند کے مانند اڑ گیا تاکہ وہ

شہباز مجھے شکار کرے۔ اس طرح کم از کم مجھے اس کا التفات تو حاصل ہو جائے گا جو عینِ مقصود ہے۔ اپنی ذات کو پرند سے تشبیہ دی ہے اور یہ اُمّید باندھی ہے کہ شہباز یعنی باری تعالٰی اس کی جانب متوجّہ ہوگا۔ تشبیہ میں استعارے کا رنگ پیدا کرنا حافظ کی خاص خصوصیت ہے :

مرغ ساں از قفس خاک ہوای گشتم
بہوای کہ مگر صید کند شہبازم

دوسری جگہ قضا و قدر کو شاہیں کے پنجے سے استعارہ کیا ہے :

دیدی آں قہقہۂ کبک خراماں حافظ
کہ ز سرپنجۂ شاہین قضا غافل بود

پھر ایک موقع پر کہا ہے کہ میری طبیعت شاہیں کی طرح تیز اور چُست ہے اور مضمون کے نادر چکور کو اس انداز سے جھپٹا مار کر گرفت میں لاتی ہے کہ یہ معمولی نظم نگاروں کے بس کی بات نہیں، شاعرانہ تعلّی ہے لیکن حقیقت سے بعید نہیں۔ اقبال کی طرح حافظ کو بھی شاہیں کی تیزی اور توانائی پسند ہے، جبھی تو اپنی شاعرانہ فکر کو اس سے تشبیہ دی ہے۔ ایسی تشبیہ جو استعارہ بن گئی ہے۔ جب تشبیہ جذبے کی تاثیر اور توانائی حاصل کر لیتی ہے تو استعارہ بن جاتی ہے :

نہ ہر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر اُفتاد
تدرو طُرفہ من گیرم کہ چالاکست شاہینم

حافظ کہتا ہے کہ خُدا نے انسان کو جو جسمانی اور روحانی قوا عطا فرمائے ہیں انھیں اگر وہ صحیح طریقے سے استعمال کرے تو وہ اپنی زندگی کے سارے مقاصد حاصل کر سکتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ باز کا استعارہ لاتا ہے اور کہتا ہے کہ تیرے ہاتھ میں مقصد و مُراد کا بلّا ہے لیکن تو اس سے گیند نہیں مارتا۔ تیرے پاس کامیابی کا باز ہے لیکن تو ہے کہ اس سے شکار نہیں کرتا۔ انسان میں جو عمل کی قوّت اور صلاحیت ہے، اس سے اگر وہ روحانی ترقی میں قدم آگے نہیں بڑھاتا تو

یہ اس کا اپنا تصور ہے۔ باز قوت و توانائی کا اور بلا اور گیند سعی و عمل کے وسائل ہیں جنھیں استعارے کے رنگ میں پیش کیا ہے:

چوگان حکم در کف و گوی نمی زنی
باز ظفر بدست و شکاری نمی کنی

میخانے میں عالم غیب کا فرشتہ حافظ کو 'شہباز بلند نظر' کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تیرا اصلی نشیمن یہاں نہیں بلکہ عالم قدس میں ہے۔ اس جگہ روحانیت کو ارضیت پر فوقیت دی ہے اور دُنیا کو ایسی جگہ بتلایا ہے جہاں دام بچھا ہوا ہو۔ انسان کی یہ آزمایش ہے کہ وہ اس دام میں نہ پھنسے اور اپنی روح کی آزادی برقرار رکھے۔ یہاں عالم قدس دُنیا ہی کی لطیف اور معنی خیز شکل ہے:

چگویمت کہ بمیخانہ دوش مست و خراب | سروش عالم غیبم چہ مژدہ ہا داد ست
کہ ای بلند نظر شاہباز سدرہ نشیں | نشیمن تو نہ این کنج محنت آباد ست
ترا ز کنگرۂ عرش میزنند صفیر | ندانمت کہ دریں دامگہ چہ افتاد ست

شہباز کے علاوہ حافظ نے پرندوں میں سیمرغ کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہ پرند اپنی قوت اور زیرکی کے لیے مشہور ہے۔ ایرانی اساطیر میں بیان کیا گیا ہے کہ یہ قاف کے پہاڑوں میں رہتا ہے۔ سب سے پہلے اوستا میں اس کا ذکر ملتا ہے۔ بعد میں شاہنامہ میں ہے کہ رستم کے باپ زال کی پرورش ایک سیمرغ نے کی تھی۔ سیمرغ کی قوت کے متعلق بیان کیا گیا ہے کہ اگر چالیس آدمی اس کی پیٹھ پر بیٹھ جائیں تو وہ انھیں اُڑا کر لے جا سکتا ہے۔ حافظ نے اس کی عظمت کے اعتراف میں 'حضرت سیمرغ' کہا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ سیمرغ اور عنقا ایک ہیں۔ حافظ کہتا ہے کہ مگس کو اپنا مقام پہچاننا چاہیے۔ اگر وہ سیمرغ کی برابری کرے گی تو ذلیل و خوار ہوگی:

ای مگس حضرت سیمرغ نہ جولانگہ تست
عرض خود می بری و زحمت ما میداری

حافظ کے یہاں سرخ شیر، کالا ناگ، سفید باز اور حضرت سیمرغ کے استعاروں کا اچھوتا پن، ان کی قوت و توانائی اور تازگی ہمیں متحیر اور ہکا بکا کر دیتی ہے۔ ان کی تخیلی صداقت کو ثابت کرنے کے لیے عقلی دلیل کی ضرورت نہیں۔ اگر کوئی منطق باز حافظ سے پوچھے آپ سرخ شیر، کالا ناگ اور سفید باز کیسے بن گئے؟ تو وہ اس سوال کا جواب خاموشی سے دے گا کیوں کہ بدذوقوں کو اسی طرح جواب دیا جاتا ہے۔ اس کی خاموشی ہزار منطق و تکلّم پر بھاری ہے۔ دراصل اس کے استعاروں کی صداقت ان کی تاثیر میں پوشیدہ ہے۔ وہ اپنی دلیل خود آپ ہیں۔ اُن سے ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہمارے نفس میں پُراسرار انکشاف ہو گیا ہو جو یقین آفریں ہے۔ استعارے کا یہ بڑا وصف ہے کہ وہ ہمیں استدلال کی تفصیل سے بے نیاز کر دیتا اور بغیر کسی واسطہ کے ہمیں حق الیقین کی منزل تک پہنچا دیتا ہے۔ جب فن کار کے تحت شعور کی دیگ میں جذبے کی گرمی سے اُبال اٹھتا ہے تو جو تخیلی پیکر اس کے جھاگ کے ساتھ باہر نکل پڑتے ہیں وہ شعور میں آکر استعارے بن جاتے ہیں۔ شاعر انھیں اپنے شعور و احساس کا جز بنا کر انھیں لفظوں کا جامہ زیب تن کراتا ہے۔ حافظ کے استعاروں کی تہ میں تحت شعور کی شدید ریاضت تھی کہ اس کے بغیر وہ ان میں ہیئت و اسلوب کی تازگی نہیں پیدا کر سکتا تھا۔ ان میں فنّی اعتبار سے کوئی کور کسر باقی نہیں اور ان کی یقیں آفریں تاثیر ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ ان کی صداقت کے متعلق ہمارے دل میں کوئی شک و شبہ نہیں رہتا۔ ان استعاروں سے کلام کا اصلی مقصد حاصل ہو جاتا ہے یعنی تاثیر۔

بعض جگہ عمل و حرکت کے خیال کو استعاروں میں سمویا ہے۔ مثلاً یہ مضمون باندھا ہے کہ اگر تیری زلفوں کے خم میں میرا ہاتھ پہنچ جائے تو گیند کی طرح کتنے سر ہیں کہ میں تیرے چوگان سے اُڑا دوں۔ گوی اور سر، زلف اور چوگان میں لفظی رعایت ہے۔ چوگان میں زلف کی طرح خم ہوتا ہے۔ یہ استعارہ میں تشبیہ کی

مثال ہے :

گر دست رسد در سر زلفین تو بازم
چوں گوی چہ سرہا کہ بچوگان تو بازم

ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ شمع سحر نے مجلس میں تیرے رخسار کی برابری کا دعوا کیا۔ دشمن نے تیرے حسن کے ذکر میں زبان درازی کی ہے۔ آبدار خنجر کہاں ہے کہ اس کا سر دھڑ سے الگ کر دے۔ یہاں شمع دشمن ہے کہ وہ محبوب کے مقابلے میں خود کو لا رہی ہے۔ شعر میں ایک تو عمل نمایاں ہے۔ دوسرے استفہام کی خوبی ہے۔ زبان اور خنجر کی رعایت نے بھی لطف پیدا کیا ہے۔ یہ سب کچھ ایسا قدرتی اور بے تصنّع ہے کہ تعریف نہیں کی جا سکتی :

شمع سحر گہی اگر لاف ز عارض تو زد
خصم زباں دراز شد خنجر آبدار کو

محبوب کو خطاب کیا ہے کہ تو یہ نہ سمجھنا کہ تیرے حسن کا چمن خود بخود دلفریب بن گیا۔ دراصل عاشق کی حوصلہ مندی کے فسوں سے اس میں بہار آئی ہے۔ یہاں عاشق فعّال ہے، جامد اور پُرسکون نہیں۔ جس طرح نسیم سحر گلوں کو کھلاتی ہے، اسی طرح عاشق، معشوق کے حُسن کو مکمل کرنے کا ذریعہ ہے :

گلبن حسنت نہ خود شد دلفروز
ما دم ہمّت برو بگماشتیم

عاشق تو فعّال ہے ہی، معشوق کو بھی متحرّک ہونے کی دعوت دی ہے۔ اسے کہتے ہیں کہ تیرے حسن نے ہماری عقل کو زائل کر دیا۔ اب تُو آ اور دل کے خیمے روشن کر دے۔ اس سے ادراک کی کوتاہی کی تلافی ہو جائے گی۔ دل کی تابانی تیری توجّہ اور التفات کی محتاج ہے۔ بغیر اس کے دل کا خورشید گہن میں رہے گا۔ یہ مضمون حقیقت اور مجاز دونوں پہ حاوی ہے :

حجاب دیدۂ ادراک شد شعاع جمال　　بیا و خرگہ خورشید را منوّر کن

حافظ نے اپنے معشوق کے متحرک اور موثر ہونے کی استعارے کے ذریعے تصویر کشی کی ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ حسینوں کے سیکڑوں لشکر میرے دل پر قبضہ کرنے کو بڑھے چلے آرہے ہیں۔ لیکن میں ان سے کیوں خائف ہوں؟ میرا معشوق اکیلا ان سب کو شکست دے کر بھگا دے گا۔ میرے معشوق کی موجودگی میں دوسرے حسینوں کی بھلا مجال ہے کہ وہ میرے دل کو مجھ سے چھین سکیں! شعر کا پورا مضمون متحرک ہے۔ پھر اپنے محبوب اور دوسرے حسینوں کا لطیف مقابلہ بھی کیا ہے اور اپنے محبوب کی ان پر برتری ثابت کی ہے۔ اس کی یہ برتری توانائی اور سرگرمی کی ہے۔ اس کی توانائی میں اس کی دلربائی اور دلنوازی پوشیدہ ہے:

گرم صد لشکر از خوباں بقصد دل کمیں سازند
بحمد اللہ و المنۃ بتی لشکر شکن دارم

حافظ کا معشوق دوسرے حسینوں کے لشکروں کو شکست دے کر خود دلوں کے شکار کو نکلتا ہے۔ اس کی زلف جال اور خال دانہ ہے۔ بھلا اس جال اور دانے کی لالچ میں کون سا دل ہے جو اس کی گرفت سے بچ نکلے گا؟ یہ بھی استعارے کی متحرک تصویر کشی ہے:

از دام زلف و دانۂ خال تو در جہاں
یک مرغ دل نماند نگشتہ شکار حسن

ایک بہاریہ غزل پوری کی پوری متحرک خیالات سے لبریز ہے۔ خود بہار متحرک نظر آتی ہے۔ بہار کی خوشی میں دل میں جو غم کی جڑ تھی اسے اکھاڑ پھینکتے ہیں۔ باد صبا متحرک حالت میں غنچے تک پہنچتی ہے۔ غنچہ آپے سے باہر ہو کر اپنے پیراہن کو چاک کر ڈالتا ہے۔ دل اخلاص کا طریقہ شراب کے گھونٹ سے سیکھتا اور سرو سے آزادی کا سبق لیتا ہے۔ صبا کے تصرف سے گل کے گرد ہلتی ہوئی زلف اور چنبیلی کے چہرے پر سنبل کے گیسو کی شکن لہراتی نظر آتی

ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے سارا چمن حرکت کی حالت میں ہو۔ غنچہ اپنے تبسم سے عاشقوں کے دل و دین کی غارت گری پر تُلا ہوا ہے۔ پاگل بلبل گُل کے وصال کی آرزو میں نالہ و زاری کر رہی ہے۔ مقطع میں حافظ مشورہ دیتا ہے کہ زمانے کا قصہ جام سے سن اور مطرب اور پیر مغاں کے فتوے کے مطابق عمل کر۔ اس غزل میں شروع سے آخر تک حرکت ہی حرکت ہے جس سے مسرّتِ زیست کا اظہار ہوتا ہے:

بہار و گل طرب انگیز گشت و توبہ شکن   بشادی رخ گل بیخ غم ز دل بر کن
رسید باد صبا غنچہ در ہوا داری   ز خود بروں شد و بر خود درید پیراہن
طریق صدق بیاموز از آب صافی دل   براستی طلب آزادگی ز سرو چمن
ز دست بُرد صبا گرد گل کلالہ نگر   شکنج گیسوی سنبل ببیں بروی سمن
عروس غنچہ رسید از حرم بطالع سعد   بعینہ دل و دیں میبرد بوجہ حسن
صفیر بلبل شوریدہ و نفیر ہزار   برای وصل گل آمد بروں ز بیت حزن
حدیث صحبت خوباں و جام بادہ بگو   بقول حافظ و فتویٰ پیر صاحب فن

ایک غزل میں معشوق کو مشورہ دیا ہے کہ جب بادِ صبا سنبل کی زلف کی خوشبو کو پھیلائے تو تُو اپنی عنبریں زلف کو ذرا کھول دے۔ اس کی خوشبو کے سامنے سنبل کی خوشبو ہیچ ہو جائے گی۔ اس شعر میں معشوق کو عمل و حرکت کی دعوت دی ہے۔ غزل کی ردیف بجائے خود متحرک ہے:

چو عطر سای شود زلف سنبل از دم باد
تو قیمتش بسر زلف عنبری بشکن

اس غزل کے اور دوسرے اشعار میں بھی معشوق کو حرکت و عمل کا مشورہ دیا ہے:

بزلف گوی کہ آیین دلبری بگذار   بغمزہ گوی کہ قلب ستمگری بشکن
بروں خرام و ببر گوی خوبی از ہمہ کس   سزای حور بدہ رونق پری بشکن
بآہوان نظر شیر آفتاب بگیر   بابروان دوتا قوس مشتری بشکن

مندرجہ بالا متحرک اشعار میں روحانی توانائی کی عینی شکل استعارے کی زبان میں پیش کی گئی ہے۔ اس کے ساتھ حافظ نے بڑی خوبی سے ارضیت کو ہم آمیز کیا اور اس طرح روحانیات اور محسوسات یا عالم غیب و شہادت میں توازن قائم کیا۔ بعض جگہ اس نے ارضیت کو نمایاں درجہ دیا ہے۔ دراصل مادّی اور روحانی زندگی یا حقیقت و مجاز اس کے نزدیک حقیقت کے دو رُخ ہیں۔ اسلامی تعلیم میں تمام کائنات آیاتِ الٰہی ہیں جن پر غور و فکر کے بغیر نہ عرفانِ ذات حاصل ہو سکتا ہے اور نہ معرفتِ الٰہی۔ ہوالظاہر اور ہوالباطن سے یہی مراد ہے۔ دراصل انفس و آفاق میں کوئی بنیادی تضاد نہیں۔ خارجی حقائق و محسوسات، آیات الٰہی ہیں جن کا شعور روح کی بالیدگی اور اس کی ماہیئت کو سمجھنے کے لیے لازمی ہے۔ عالم قدس سے حافظ نے باطنی اور روحانی حقائق کی طرف اشارہ کیا ہے۔ عالم میں جو قوت و توانائی نظر آتی ہے، وہ اس کا اس لیے قدرداں ہے کہ وہ روحانی قوت کی غمّازی کرتی ہے۔ اس کی نظر مادّیات اور روحانیات دونوں پر ہے۔ توانائی کی ہمہ گیری اس کے لیے جاذبِ قلب و نظر ہے۔

اس معاملے میں اقبال اپنے پیشرو حافظ کا مقلد ہے۔ اس نے بھی اپنے کلام میں شاہیں کو سراہا۔ اس کا امکان ہے کہ اس باب میں اس نے حافظ کا اثر قبول کیا ہو۔ اس نے شاہیں کے متعلق اپنے ایک خط میں لکھا ہے :

> " شاہیں کی تشبیہ محض شاعرانہ تشبیہ نہیں ہے۔ اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ ۱: خود دار اور غیرتمند ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا۔ ۲: بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا۔ ۳: بلند پرواز ہے۔ ۴: خلوت نشیں ہے۔ ۵: تیز نگاہ ہے۔"

(مکاتیب، ص ۲۰۲)

اس نے اپنی نظم 'شاہین' میں ان خیالات کی اس طرح تشریح کی ہے :

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارہ
یہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
نہ بادِ بہاری، نہ گلچیں، نہ بلبل
نہ بیماریِ نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم
ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ
ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربت غازیانہ
حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
یہ پورب، یہ پچھم، چکوروں کی دُنیا
مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ
پرندوں کی دُنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

یہی مضمون شاہین کی آزاد منشی ظاہر کرنے کے لیے بیان کیا ہے:

گذر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہیں کے لیے ذلّت ہے کارِ آشیاں بندی

شاہین کی سخت کوشی کو اس طرح سراہا ہے:

شاہیں کبھی پرواز سے تھک کر نہیں گرتا
پُر دم ہے اگر تُو تو نہیں خطرۂ افتاد

حافظ کی طرح اقبال نے بھی ایک جگہ سفید باز کا ذکر کیا ہے جو کمیاب ہے:

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبال آ گیا کیونکر
میسّر میر و سلطاں کو نہیں شاہینِ کافوری

ایک بوڑھا عقاب، بچۂ شاہیں کو ان الفاظ میں نصیحت کرتا ہے:

بچۂ شاہیں سے کہتا تھا عقاب سالخورد
اے ترے شہپر پہ آساں رفعتِ چرخِ بریں
ہے شباب اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام
سخت کوشی سے ہے تلخِ زندگانی انگبیں
جو کبوتر پر جھپٹنے میں مزا ہے اے پسر
وہ مزا شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

یہ درست ہے کہ اقبال قوت و توانائی کے مظاہر سے متاثر ہے لیکن اس

کے ساتھ اس نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ قوت، اخلاق کی پابند ہونی چاہیے۔ اگر ایسا نہیں تو وہ مذموم و مردود ہے۔ نیٹشے کے فوق البشر پر اس کا جو اعتراض ہے، وہی قوت کے بے جا استعمال پر بھی ہے جو اخلاقی محرکات پر مبنی نہ ہو۔

اقبالؔ نے ایک جگہ کہا ہے کہ اگر شاہیں پالتو پرندوں کے ساتھ رہنے لگے تو وہ اپنی بلند پروازی بھول جائے گا اور انھی کی طرح بزدلی اختیار کرلے گا:

جرّہ شاہینی بمرغان سرا صحبت مگیر
خیز و بال و پر کشا، پرواز تو کوتاہ نیست

اگر شاہیں زادہ قفس کے دوسرے پرندوں کی طرح دانہ کھاکر مطمئن ہو جائے تو لازم ہے کہ کچھ دنوں بعد چکور کے سایے سے اس کے جسم میں لرزہ پیدا ہونے لگے اور اس کی پروازکی قوت نیست و نابود ہو جائے۔ یہاں شاہیں زادہ استعارۂ مطلق ہے اور وجہ جامع اس میں سخت کوشی کا فقدان ہے جس کے بغیر شاہیں کے اوصاف مکمّل نہیں ہوتے:

تنش از سایۂ بال تدروی لرزہ میگیرد
چو شاہیں زادۂ اندر قفس با دانہ میسازد

شاہیں اگر بیاباں کے بجائے چمن میں اپنا نشیمن بنائے گا تو اس کی پرواز میں کوتاہی پیدا ہونا لازمی ہے:

تو ای شاہیں نشیمن در چمن کردی ازاں ترسم
ہوای او ببال تو دہد پرواز کوتاہی

جو شاہیں گدھوں میں پلا بڑھا ہو وہ مُردار کھانے لگے گا اور شاہبازی کی رسم و راہ سے قطعاً ناآشنا ہو جائے گا:

وہ فریب خوردہ شاہیں کہ پلا ہو کرگسوں میں
اسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسم شاہبازی

اقبالؔ کے اور متحرک اشعار ملاحظہ ہوں جن میں ملتی اور روحانی توانائی کو

سراہا ہے :

عشق از فریاد ما ہنگامہ ہا تعمیر کرد
ورنہ این بزم خموشاں ہیچ غوغائی نداشت

سفر حیات جوی جز در تپش نیابی
در قلزم آرمیدن ننگ است آبجو را

بسازِ زندگی سوزی، بسوزِ زندگی سازی
چہ بیدردانہ میسوزند چہ بیتابانہ میسازد!

شادم کہ عاشقاں را سوز دوام دادی
درماں نیافریدی آزار جستجو را

گفتی بمو وصالم بالاتر از خیالم
عذر نو آفریدی اشک بہانہ جو را

صد جہاں میرویید از کشت خیال ما چو گل
یک جہاں و آں ہم از خون تمنا ساختی

طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم
این چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

مسنج قدر سرود از نوای بی اثرم
ز برق نغمہ تواں حاصل سکندر سوخت

گفتند ہر چہ در دلت آید زما بخواہ
گفتم کہ بی حجابی تقدیرم آرزو ست

از روزگار خویش ندانم جز اینقدر
خوابم ز یاد رفتہ و تعبیرم آرزو ست

باز خلوت کدۂ غنچہ بروں زن چو شمیم
با نسیم سحر آمیز و وزیدن آموز

باغباں گر ز خیابان تو برکند ترا
صفت سبزہ دگر بارہ دمیدن آموز

تا کجا در تہ بال دگراں میباشی
در ہوای چمن آزادہ پریدن آموز

مرید ہمت آں رہروم کہ پا نگذاشت
بجادۂ کہ در و کوہ و دشت و دریا نیست

عشق بسر کشیدن است شیشۂ کائنات را
جام جہاں نما مجو دست جہاں کشا طلب

بر دل من فطرت خاموش می آرد ہجوم
ساز از ذوق نوا خود را بمضرابی زند

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گردد
زند بر شعلہ خود را صورت پروانہ پی در پی

ذرۂ بی مایہ ترسم کہ ناپیدا شوی
پختہ تر کن خویش را تا آفتاب آید بروں

درگذر از خاک و خود را پیکر خاکی مگیر
چاک اگر در سینہ ریزی ماہتاب آید بروں

عشق انداز تپیدن ز دل ما آموخت
شرر ماست کہ برجست و بہ پروانہ رسید

در دشت جنون من جبریل زبوں صیدی
یزداں بکمند آور ای ہمت مردانہ

بہ کیش زندہ دلاں زندگی جفا طلبیست
سفر بکعبہ نکردم کہ راہ بی خطر است

پیش من آمی دم سردی دل گرمی بیار   جنبش اندر تست اندر نغمۂ داؤدنی
عشق اگر فرماں دہد از جان شیریں ہم گذر   عشق محبوب است و مقصود است جاں مقصود نی

حرکت و عمل، توانائی کے شیون ہیں، اس لیے اقبال انھیں طرح طرح سے سراہتا ہے جیسا کہ مندرجہ بالا اشعار سے ظاہر ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں توانائی کی تہذیب اپنی عبدیت اور عبودیت سے کرتے ہیں جو عجز و انکسار کی اعلا ترین شکل ہے اور جس کا اثر لازمی طور پر انسانی تعلقات میں نمایاں ہوتا ہے۔ بندگی انسانی فضیلت کا طرّۂ امتیاز ہے۔ توانائی اور عجز و بندگی کے تصوّرات کی لطیف آمیزش حافظ اور اقبال کی دین ہے جس میں انسانی تہذیب کی ترقی اور بقا کا راز پوشیدہ ہے۔

سعی و عمل

یہ خیال صحیح نہیں کہ حافظ بے عملی کی دعوت دیتا ہے۔ اس کے یہاں اقبال کی طرح سعی و عمل کا پیغام موجود ہے۔ اس باب میں دونوں ہم خیال ہیں۔ دونوں کے یہاں جد و جہد کے ساتھ امید پروری ملتی ہے۔ دراصل عمل اور امید کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اُمید بھی جبھی ہوگی جب عمل ہوگا۔ انسانیت کی مادّی اور روحانی ترقی کا دار و مدار عمل اور اُمید کے باہمی اتحاد پر منحصر ہے۔ اس کے بغیر مقاصد آفرینی ممکن نہیں۔ عمل اور اُمید کے توازن ہی سے حسب دل خواہ نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ حافظ استعارے کی زبان میں کہتا ہے کہ عقل سمجھاتی ہے کہ محبوب کی زلف کے پیچھے جانا عبث ہے۔ اگر گیا تو اِدھر اُدھر بھٹکتا پھرے گا، کہیں پہنچے گا نہیں۔ جذبہ کہتا ہے کہ زلف کی خوشبو کے پیچھے چلو اور ضرور چلو۔ کبھی نہ کبھی منزلِ مقصود پر پہنچ جاؤگے۔ میں نے جذبے کے کہنے کو مانا اور چل کھڑا ہوا۔ اس شعر میں سعی و عمل اور امید پروری کا عجب سماں باندھا ہے:

گرچہ دانم کہ بجائی نبرد راہ غریب   من ببوی سر آن زلف پریشاں بروم

سعی و عمل اور اُمید پروری کے متعلق حافظ اور اقبال کے اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان میں جذبہ اور استعارہ شیر و شکر ہیں۔

حافظ :

حافظ خام طمع شرمی ازیں قصہ بدار ‏ ‏ عملت چیست کہ فردوس بریں میخواہی

سعی نابردہ دریں راہ بجای نرسی ‏ ‏ مزد اگر میطلبی طاعت استاد ببر

صبر کن حافظ بسختی روز و شب ‏ ‏ عاقبت روزی بیابی کام را

بلبل عاشق تو عمر خواہ کہ آخر ‏ ‏ باغ شود سبز و شاخ گل برآید

بصد امید نہادیم دریں بادیہ پای ‏ ‏ ای دلیل دل گم گشتہ فرو مگذارم

بستہ ام در خم گیسوی تو امید دراز ‏ ‏ ای مبادا کہ کند دست طلب کوتاہم

فیض روح القدس ارباز مدد فرماید ‏ ‏ دیگراں ہم بکنند انچہ مسیحا میکرد

گفتم ای بخت بہ خفتیدی و خورشید دمید ‏ ‏ گفت با ایں ہمہ از سابقہ نومید مشو

عاقبت دست برآں سرو بلندش برسد ‏ ‏ ہر کرا در طلبت ہمت او قاصر نیست

در بیابان طلب گرچہ ز ہر سو خطریست ‏ ‏ میرود حافظ بیدل بتولای تو خوش

مکن ز غصہ شکایت کہ در طریق طلب ‏ ‏ براحتی نرسید آنکہ زحمتی نکشید

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر ‏ ‏ آری شود ولیک بخون جگر شود

گل مراد تو آنگہ نقاب بکشاید ‏ ‏ کہ خدمتش چو نسیم سحر توانی کرد

بعزم مرحلۂ عشق پیش نہ قدمی ‏ ‏ کہ سودہا کنی ار ایں سفر توانی کرد

ترسم کزیں چمن نبری آستین گل ‏ ‏ کز گلبنش تحمل خاری نمیکنی

ایک پوری غزل میں سعی و عمل کی دعوت ہے۔ اس میں کہا ہے کہ اے بے خبر جد و جہد کر تاکہ تو صاحب خبر ہو جائے۔ اگر تو خود راستہ چلنا نہیں سیکھے گا تو دوسروں کی رہبری کیسے کرے گا؟ حقائق کے مدرسے میں ادیب عشق سے سبق لے۔ اس میں پوری کوشش کر تاکہ تو ایک دن باپ ہونے کی ذمہ داری سنبھال سکے۔ مَردوں کی طرح وجود کے تانبے کو ترک کر اور عشق کی

کیمیا بن جا۔ اگر تو حقیقت کے نور کو اپنی جان میں پیوست کرے گا تو خدا کی قسم تو آفتاب سے زیادہ روشن ہو جائے گا۔

ای بیخبر بکوش کہ صاحب خبر شوی　　تا راہرو نباشی کی راہبر شوی

در مکتب حقایق پیش ادیب عشق　　ہان ، ای پسر بکوش کہ روزی پدر شوی

دست از مس وجود چو مردان راہ بشوی　　تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی

گر نور عشق حق بدل و جانت اوفتد　　باللہ کز آفتاب فلک خوبتر شوی

ایک جگہ جدوجہد کی تعلیم و تلقین کے سلسلے میں کہا ہے کہ دوسروں کے خرمن سے تو کب تک بادِ صبا کی طرح خوشہ چینی کرے گا۔ اٹھ! ہمت کرکے خود کھیت بو تاکہ خرمن کا مالک بنے :

چو باد از خرمن دونان ربودن خوشۂ تا چند
ز ہمت توشۂ بردار و خود تخمی بکار آخر

پھر سعی و عمل کو سراہتے ہوئے نصیحت کی ہے کہ مجھے معلوم ہے کہ تو اپنے مکان کو نگارستانِ چین (چین کی پکچر گیلیری) نہیں بنا سکے گا، پھر بھی اس کی آرائش کی پوری کوشش کر۔ اگر تو اپنے رنگ آمیز قلم سے ایک خوب صورت نقش بھی بنا لے تو یہ کیا کم ہے! غرض کہ کوشش کی جائے تو کچھ نہ کچھ حاصل ہو جاتا ہے :

نگارستان چین دانم نخواہد شد سرایت لیک
ز نوک کلک رنگ آمیز نقشی می نگار آخر[1]

اقبال :

بی خلشہا زیستن نا زیستن　　باید آتش در تہ پا زیستن

خاک ما خیزد کہ سازد آسمانی دیگری　　ذرۂ ناچیز و تعمیر بیابانی نگر

---

[1] یہ غزل قزوینی میں نہیں ہے۔ قرنادا، جامع نسخ، کتاب ۱۔ ص ۲۸۹۔

ای کہ آسودہ نشینی لب ساحل برخیز کہ ترا کار بگرداب و نہنگ است ہنوز
ندارد عشق سامانی و لیکن تیشۂ دارد خراشد سینۂ کہسار و پاک از خون پرویز است
ہر زماں یک تازہ جولانگاہ میخواہم ازو تا جنوں فرمای من گوید دگر ویرانہ نیست
فزوں قبیلۂ آں پختہ کار باد کہ گفت چراغ راہ حیات است جلوۂ اُمّید
از سر تیشہ گذشتن ز خرد مندی نیست ای بسا لعل کہ اندر دل سنگ است ہنوز
گر بروی تو حریم خویش را در بستہ اند سر بسنگ آستاں زن لعل ناب آید بروں
ذرۂ بی مایۂ ترسم کہ ناپیدا شوی پختہ ترکن خویش را تا آفتاب آید بروں
بکیش زندہ دلاں زندگی جفا طلبیست سفر بکعبہ نکردم کہ راہ بی خطر است
بشاخ زندگی مانمی ز تشنہ لبی است تلاش چشمۂ حیواں دلیل کم طلبی است
پشیماں شو اگر لعلی ز میراث پدر خواہی کجا عیش بروں آوردن لعلی کہ در سنگست
نہیں ہے نا اُمید اقبالؔ اپنی کشت ویراں سے ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی
'تن بہ تقدیر' ہے آج اُن کے عمل کا انداز تھی نہاں جن کے ارادوں میں خدا کی تقدیر
دلِ مُردہ دل نہیں ہے اسے زندہ کر دوبارہ کہ یہی ہے اُمّتوں کے مرضِ کہن کا چارہ
ایسی کوئی دُنیا نہیں افلاک کے نیچے بے معرکہ ہاتھ آئے جہاں تختِ جم و کے
نُدرتِ فکر و عمل سے معجزاتِ زندگی نُدرتِ فکر و عمل سے سنگِ خارہ لعلِ ناب
فرہاد کی خارہ شکنی زندہ ہے اب تک باقی نہیں دُنیا میں ملوکیتِ پرویز
جرأت ہو نمو کی تو فضا تنگ نہیں ہے اے مردِ خدا مُلکِ خدا تنگ نہیں ہے

حافظؔ اور اقبالؔ دونوں کو اپنے ہم عصروں سے تقاضائے حیات اور سعی و عمل کی کوتاہی کی شکایت ہے۔ انسان اپنے عمل سے اپنی تقدیر بناتا یا بگاڑتا ہے۔ اسی کے ذریعے وہ انفس و آفاق دونوں کو اپنے منشا کے مطابق ڈھالتا ہے۔ اگر انسان کی ارادے کی قوت کمزور پڑ جائے تو اس کے لیے اس سے بڑھ کر کوئی اُفتاد نہیں ہو سکتی۔

حافظ:

طالب لعل و گہر نیست وگرنہ خورشید ہمچناں در عمل معدن و کانست ہنوز

هرچه هست از قامت ناسازِ بی اندام ماست — ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست
گدائی در میخانه طرفه اکسیریست — گر این عمل بکنی خاک زر توانی کرد
نازپرورد تنعّم نبرد راه بدوست — عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد

اقبال:

برق سینا شکوه سنج از بی زبانی های شوق — هیچ کس در وادیِ ایمن تقاضائی نداشت
ای موج شعله سینه بباد صبا کشای — شبنم مجو که میدهد از سوختن فراغ
ہم تو مائل بہ کرم ہیں کوئی سائل ہی نہیں — راہ دکھلائیں کسے؟ رہرو منزل ہی نہیں
تربیت عام تو ہے جوہر قابل ہی نہیں — جس سے تعمیر ہو آدم کو یہ وہ گِل ہی نہیں
کوئی قابل ہو تو ہم شان کئی دیتے ہیں — ڈھونڈنے والوں کو دُنیا بھی نئی دیتے ہیں

ارضیت

روحانی ماورائیت کے قائل ہونے کے باوجود حافظ اور اقبال ارضیت کے قدر دان ہیں۔ حافظ کا مجاز اور اقبال کی مقصدیت اسی دُنیا کی چیزیں ہیں۔ دُنیا سے ان کا لگاؤ اور دلچسپی ہمیشہ قائم رہی۔ دونوں نے دُنیا کے ہنگاموں ہی میں روحانیت کو تلاش کیا اور پایا۔ دونوں کے یہاں عالمِ غیب اور عالمِ شہادت میں مضبوط رشتہ قائم رہا۔ عالمِ قدس بھی ارضیت کی لطیف کیفیت ہے۔ مجاز اور حقیقت کی طرح دونوں ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیے جاسکتے۔ جذبہ دونوں میں قدرِ مشترک کا حکم رکھتا ہے۔

حافظ:

سایهٔ طوبی و دلجوئی حور و لب حوض — بهوای سر کوی تو برفت از یادم
بگو بخازن جنت که خاک این مجلس — بتحفه برسوی فردوس و عود مجمر کن
گلعذاری ز گلستان جهان ما را بس — زین چمن سایهٔ آن سرو روان ما را بس
ای قصهٔ بهشت ز کویت حکایتی — شرح جمال حور ز رویت روایتی

قصر فردوس بپاداش عمل می بخشند　　ما کہ رندیم و گدا دیر مغاں ما را بس
بنشیں بر لب جوی و گذر عمر ببیں　　کایں اشارت زجہان گذراں ما را بس
نقد بازار جہاں بنگر و آزار جہاں　　گر شمارا نہ بس ایں سود و زیاں ما را بس
مرغ روحم کہ ہمی زد ز سر سدرہ صفیر　　عاقبت دانۂ خال تو فگندش در دام
باغ بہشت و سایۂ طوبیٰ و قصر و حور　　باخاک کوی دوست برابر نمیکنم
باغ فردوس لطیف است و لیکن زنہار　　تو غنیمت شمر ایں سایۂ بید و لب کشت
واعظ مکن نصیحت شوریدگاں کہ ما　　باخاک کوی دوست بفردوس ننگریم

اقبال:

مرا ایں خاکدان ما ز فردوس بریں خوشتر　　مقام ذوق و شوق است ایں حریم سوز و ساز است ایں
جہاں رنگ و بو پیدا تو میگوئی کہ راز است ایں　　یکی خود را بتارش زن کہ تو مضراب و ساز است ایں

اقبال کا یہ خاص مضمون ہے کہ خدا نے عالم کو پیدا کیا لیکن انسان نے اسے آراستہ کیا۔ فطرت میں جو کوتاہیاں تھیں انھیں اس نے دور کر دیا۔ اسی لیے عالم سے اسے لگاؤ ہے کیوں کہ اس کے بنانے سنوارنے میں انسان، خدا کا شریک ہے:

جہان او آفرید، ایں خوبتر ساخت
مگر با ایزد انباز است آدم

خدا کہتا ہے کہ میں نے دنیا کو جیسا بنا دیا، اسے اسی حالت میں رہنے دے لیکن آدم کہتا ہے کہ میں اسے اپنے منشا کے مطابق بناؤں گا:

گفت یزداں کہ چنیں است و دگر ہیچ مگو
گفت آدم کہ چنیں است و چناں می بایست

انسان اپنے جذب دروں سے خارجی فطرت میں گہرائی پیدا کرتا ہے اور جو کام فطرت نہ کر سکی اس کی تکمیل انسان کے ہاتھ سے ہوتی ہے۔ وہ اپنے نفس گرم سے اس میں حرارت کی لہر دوڑا دیتا ہے:

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت　　جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

بہار پھول کھلاتی ہے لیکن انسان کی آنکھ اس میں رنگ و آب پیدا کرتی ہے۔

بہار برگ پراگندہ را بہم بربست
نگاہ ماست کہ برلالہ رنگ و آب افزود

دُنیا کی بے ثباتی

حافظ اور اقبال ارضیت کے قدرداں ہونے کے ساتھ دُنیا کی بے ثباتی کا شدید احساس رکھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ دُنیا میں انہماک کے باعث انسان کو اپنی روح کے تقاضوں سے غافل نہیں ہونا چاہیے۔ دُنیا میں جو کچھ ہے انسان کے لیے ہے لیکن انسان دُنیا کے لیے نہیں بلکہ وہ اس سے بالاتر ہے۔ اس کے اندر علم و معرفت کے جو خزانے چھپے ہوئے ہیں وہ اسے اپنے خارجی گرد و پیش سے بلند کر دیتے ہیں۔ اپنے علم و معرفت اور دولت و اقتدار کے باوجود اس کی عقل بتلاتی ہے کہ یہ سب کچھ ہمیشہ رہنے والا نہیں۔ یہ احساس اسے کچوکے دیتا ہے کہ اس نے جو کچھ حاصل کیا وہ فنا ہو جانے والا ہے۔ ایک لحاظ سے یہ احساس صحت مند ہے کیوں کہ اس سے انسان کو اپنے محدود مخلوق ہونے کا یقین ہو جاتا ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں نے دُنیا کی ناپائداری کو اجاگر کرنے کو اسے سرائے سے تشبیہ دی ہے۔ جس طرح آدمی سرائے میں عارضی طور پر دو دن چار دن ٹھہرتا ہے۔ اسی طرح اس کی دُنیا کی زندگی بھی چند روزہ ہے۔ اس چند روزہ زندگی کو با معنی بنانے کی پوری کوشش کرنی چاہیے۔ وہ اس سے گریز کی تعلیم نہیں دیتے بلکہ اسے عشق کے ذریعے سے بامعنی بنانے کی دعوت دیتے ہیں۔ عشق سے انسان کو حقیقی مسرت نصیب ہوتی ہے اور وہ اپنی بیخودی میں زمان و مکاں سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ دُنیا کی خصوصیت دائمی تغیر ہے۔ صرف عشق اپنی تاثیر سے اس پر قابو پا سکتا ہے۔

حافظ:

مرا در منزل جاناں چہ امن عیش چوں ہر دم جرس فریاد میدارد کہ بربندید محملہا

درین مقام مجازی بجز پیاله مگیر — درین سراچهٔ بازیچه غیر عشق مباز
بیا که قصر امل سخت سست بنیاد ست — بیار باده که بنیاد عمر بر باد ست
ازین رباط دو در چون ضرورتست رحیل — رواق وطاق معیشت چه سربلند و چه پست
جائی که تخت و مسند جم میرود بباد — گر غم خوریم خوش نبود به که می خوریم
بچشم عقل درین رهگذار پُر آشوب — جهان و کار جهان بی ثبات و بی محلست
نه عمر خضر بماند نه ملک اسکندر — نزاع بر سر دُنیئ دوں مکن درویش
تکیه بر اختر شب دُزد مکن کیں عیار — تاج کاؤس ببرد و کمر کیخسرو
بهست و نیست مرنجان ضمیر و خوش میباش — که نیستی ست سرانجام هر کمال که هست
فی الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر — کاین کارخانه ایست که تغییر میکنند
ز انقلاب زمانه عجب مدار که چرخ — ازین فسانه هزاران هزار دارد یاد
مجو درستی عهد از جهان سست نهاد — که این عجوزه عروس هزار داماد ست
عروس جهان گرچه در حدّ حسنست — ز حدّ میبرد شیوهٔ بیوفائی
کی بود در زمانه وفا جام می بیار — تا من حکایت جم و کاؤس وکی کنم
اعتمادی نیست بر کار جهان — بلکه بر گردون گرداں نیز هم
جمیله ایست عروس جہاں ولی ہشدار — که این مخدّره در عقد کس نمی آید

حافظ نے ایک جگہ دُنیا کی بے ثباتی ثابت کرنے کے لیے جمشید کے جشن عیش کی تصویر کشی کی ہے۔ استعارے کی زبان میں وہ کہتا ہے کہ اس کی مجلس میں مغنّی اس مضمون کا گیت گا رہا تھا کہ شراب کا پیالہ لا کیوں کہ مجلس جم کو قرار نہیں۔ آج ہے کل نہیں۔ نقلِ قول سے شعر کی تاثیر اور خوبی میں اضافہ کیا ہے۔ پھر پورا شعر استعارہ تخییلیہ ہے۔ حافظ کی اس بلاغت اور دل نشینی کو کوئی دوسرا نہیں پہنچا:

سرود مجلس جمشید گفته اند این بود
که جام باده بیاور که جم نخواهد ماند

عیش کا فانی ہونا اور ہر انسان کی زندگی کا انجام موت ہونا ایسے عالمگیر حقائق ہیں جو ہر زمانے میں شاعری کا موضوع رہے ہیں۔ چونکہ یہ المیہ کا انداز لیے ہوئے ہیں اس لیے ان کی تاثیر کی کوئی حد نہیں۔

حافظ کی ایک پوری غزل دُنیا کی بے ثباتی اور ناپائداری کے متعلق ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس احساس کو صرف مستی اور سرشاری کے ذریعے سے دُور کیا جاسکتا ہے۔ مستی ہی میں انسان کو حقیقی مسرت ملتی ہے۔ حافظ کے یہاں یہ تخلیقی محرک بھی ہے اور رمز بھی۔ چونکہ مستی سے مسرت حاصل ہوتی ہے اس لیے یہ زندگی کے ارتقا کی ضامن ہے۔ وہ سود و زیاں اور زمان و مکاں کی نفی کرتا ہے تاکہ مستی اور سرشاری کا اثبات کرے:

حاصل کارگہ کون و مکاں ایں ہمہ نیست — بادہ پیش آر کہ اسباب جہاں ایں ہمہ نیست
پنج روزی کہ دریں مرحلہ مہلت داری — خوش بیاسای کہ اسباب جہاں ایں ہمہ نیست
بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی — فرصتی داں کہ زلب تا بدہاں ایں ہمہ نیست

ایک جگہ صاف صاف کہا ہے کہ عیش و عشرت پر لعنت بھیج کیوں کہ یہ باقی رہنے والا نہیں۔ عاشقوں کا ہمیشہ سے یہی شیوہ اور طریقہ رہا ہے:

پند عاشقاں بشنو و ز طرب باز آ
کایں ہمہ نمی ارزد شغل عالم فانی

کبھی کبھی عاشق اس غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ معشوق کے لبوں کی حیات بخش تاثیر شاید ہمیشہ قائم رہے گی لیکن یہ خیال بھی دھوکا ثابت ہوا۔ اب وہ یہ کس کے سامنے کہے کہ حُسن بھی فنا ہونے والا ہے:

بکجا برم شکایت بکہ گویم ایں حکایت
کہ لبت حیات ما بود و نداشتی دوامی

فلک یا زمانہ ایسا عیار ہے کہ کوئی بھی اس کے دھوکے اور فریب سے نہیں بچا۔ انسان کو اپنی مختصر زندگی میں جن نامرادیوں اور بے وفائیوں کا

سامنا کرنا پڑتا ہے وہ سب فلک کی نیرنگیوں کا نتیجہ ہیں۔ اگر کوئی چاہے کہ ان سے بچ جائے تو یہ اس کی خام خیالی ہے :

بر مہر چرخ و شیوهٔ او اعتماد نیست
ای وای بر کسی کہ شد ایمن ز مکر وی

آخر میں ساقی سے درخواست کی ہے کہ پیشتر اس کے کہ عالم تباہ و برباد ہو تو ہمیں لال رنگ کی شراب سے مست اور بیخود کر دے تاکہ ہمیں اس کا احساس باقی نہ رہے۔ لفظ خراب میں تجنیس تام ہے۔ خراب بمعنی تباہ و ویران اور مست۔ حافظ کی بلاغت کا یہ خاص انداز ہے :

زاں پیشتر کہ عالم فانی شود خراب
ما را ز جام بادهٔ گلگوں خراب کن

اقبال :

چہ ندیدنی ست اینجا کہ شرر جہان ما را
نفسی نگاہ دارد نفسی دگر ندارد

چوں پرکاہ کہ در رہگذر باد افتاد
رفت اسکندر و دارا و قباد و خسرو

پیر ما گفت جہاں بر روش محکم نیست
از خوش و ناخوش او قطع نظر باید کرد

جہاں یکسر مقام آفلیں است
دریں غربت سرا عرفاں ہمیں است

دریں رباط کہن چشم عافیت داری
ترا بکشمکش زندگی نگاہی نیست

بہر نفس کہ برآری جہاں دگرگوں کن
دریں رباط کہن صورت زمانہ گذر

زمزمۂ کہن سرای گردش بادہ تیز کن
باز بہ بزم ما نگر، آتش جام خویش را

ہزار انجمن آراستند و برچیدند
دریں سراچہ کہ روشن ز مشعل قمر است

از من حکایت سفر زندگی مپرس
در ساختم بدرد و گوشتم غزل سرای

آمیختم نفس بہ نسیم سحر گہی
گشتم دریں چمن بہ گلاں نانہادہ پای

از کاخ و کو جدا و پریشاں بکاخ و کوی
کردم بچشم ماہ تماشای ایں سرای

عشق جس کی شمع بجھا دے اجل کی پھونک
اس میں مزا نہیں تپش و انتظار کا

کانٹا وہ دے کہ جس کی کھٹک لازوال ہو
یا رب وہ درد جس کی کسک لازوال ہو

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات! کارِ جہاں بے ثبات

کر پہلے مجھ کو زندگیِ جاوداں عطا
پھر ذوق و شوق دیکھ دلِ بیقرار کا

میری بساط کیا ہے؟ تب و تاب یک نفس
شعلے سے بے محل ہے اُلجھنا شرار کا

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرّۂ کائنات

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود
کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود

سفر زندگی کے لیے برگ و ساز
سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز

اقبالؔ نے دُنیا کی بے ثباتی کا خیال پیش کرنے میں بھی اپنی مقصدیت کو برقرار رکھا۔ چونکہ زندگی چنگاری کی مسکراہٹ کی طرح تھوڑی دیر کے لیے ہے، اس لیے انسان کو چاہیے کہ اس تھوڑی سی فرصت میں اپنی خاک سے تعمیرِ آدم کی مہم سر کرے تاکہ زندگی کے ممکنات اُجاگر ہوں، پورے نہ سہی کچھ تو ہو جائیں:

زخاکِ خویش بہ تعمیرِ آدمی برخیز
کہ فرصتِ تو بقدرِ تبسّمِ شرر است

مقامِ رضا

دونوں عارفوں نے رضائے الٰہی کو اپنا مقصود و منتہا قرار دیا۔ مقامِ رضا اسلامی سلوک و احسان میں نہایت بلند مقام ہے جہاں انسان کی آرزوئیں اور خواہشیں حق تعالیٰ کی مرضی کا جُز بن جاتی ہیں۔ سالک کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کا وجود خُدا کی مرضی کے تابع ہے۔ چنانچہ وہ بھی وہی چاہتا ہے جو خُدا چاہتا ہے۔ یہ احساس سعی و جہد کے منافی نہیں۔ اس کا یہ مطلب ہے کہ زندگی میں چاہے رنج ہو یا راحت ہو، انسان کو خُدا کی مرضی پر راضی رہنا اور گلہ شکوہ نہیں کرنا چاہیے۔ سلوک میں یہ درمیانی مرتبہ ہے۔ اس سے کمتر مرتبہ صبر اور اس سے بلند تر مرتبہ تسلیم کا ہے۔ یہ

فطرت اور تاریخ کے قوانین کی خلاف ورزی نہیں بلکہ ان کی روحانی تفہیم ہے۔ رضائے الٰہی ان قوانین کی روح تک پہنچنا ہے۔

حافظ:

در دائرۂ قسمت ما نقطۂ تسلیم — لطف آنچہ تو اندیشی حکم آنچہ تو فرمائی
بیا کہ ہاتف میخانہ دوش با من گفت — کہ در مقام رضا باش و با قضا مگریز
در حریم عشق نتواں زد دم از گفت و شنید — زانکہ آنجا جملہ اعضا چشم باید بود و گوش
من و مقام رضا بعد ازیں و شکر رقیب — کہ دل بدرد تو خو کرد و ترک درماں گفت
مزن ز چون و چرا دم کہ بندۂ مقبل — قبول کرد بجاں ہر سخن کہ جاناں گفت

اقبال:

بروں کشید ز پیچاک ہست و بود مرا — چہ عقدہ ہا کہ مقام رضا کشود مرا
راہ رواں برہنہ پا، راہ تمام خار زار — تا بمقام خود رسی راحلہ از رضا طلب
من ہماں مشت غبارم کہ بجائی نرسد — لالہ از تست و نم ابر بہاری از تست
ہمہ افکار من از تست چہ در دل چہ بلب — گہر از بحر برآری نہ برآری از تست

اقبال نے اپنی نظم "تسلیم و رضا" میں بتلایا ہے کہ یہ جد و جہد اور ارتقائے حیات کے منافی نہیں ہے:

فطرت کے تقاضوں پہ نہ کر راہ عمل بند — مقصود ہے کچھ اور ہی تسلیم و رضا کا
جرأت ہو نمو کی تو فضا تنگ نہیں ہے — اے مرد خدا ملک خدا تنگ نہیں ہے

قناعت و توکل

توکل کا اصلی مفہوم بے عملی اور جمود نہیں بلکہ پوری سعی و جہد کے بعد نتیجے کو اللہ پر چھوڑ دینا ہے۔ اس کے تصور میں جد و جہد مضمر ہے۔ مولانا روم نے اپنی مثنوی میں آنحضرتؐ کے زمانے کا یہ واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی بدوی نے آپ سے توکل کے معنی دریافت کیے۔ بجائے اس کے کہ آپ اس کو تفکری نوعیت کا

جواب دیتے جو اس کی فہم سے بالاتر ہوتا، آپ نے محسوس حقائق کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی کہ پہلے تدبیر کرو اور پھر نتیجہ خدا پر چھوڑ دو۔ چنانچہ آپؐ نے فرمایا کہ اگر تم اپنا اونٹ چرنے کے لیے چھوڑو تو پہلے اس کے گھٹنوں میں رسّی کا دونا باندھ دو تاکہ وہ کہیں دُور بھٹک کر نہ چلا جائے :

گفت پیغمبر بآواز بلند
با توکّل زانوی اشتر بہ بند

حافظ کہتا ہے :

تکیہ بر تقویٰ و دانش در طریقت کافریست
راہرو گر صد ہنر دارد توکّل بایدش

باوجود جدوجہد کی تلقین کے حافظ توکّل و قناعت کا قائل ہے۔ دراصل اس میں کوئی تضاد نہیں۔ چونکہ اس کے زمانے میں مال و جاہ کی ہوس میں لوگ اہلِ دولت و اقتدار کے پاس مارے مارے پھرتے تھے، اس لیے اس نے قناعت کو سراہا تاکہ ہر شخص حرص و ہوس کے بجائے، قناعت سے اپنی عزّتِ نفس برقرار رکھے :

چو حافظ در قناعت کوش و ز دنیئ دوں بگذر
کہ یک جو منّت دوناں دو صد من زر نمی ارزد

دوسری جگہ کہا ہے کہ قانع آدمی کو جو اطمینان اور دل جمعی حاصل ہوتی ہے وہ بادشاہوں کو بھی نصیب نہیں :

خوش وقت بوریا و گدائی و خواب امن
کایں عیش نیست درخور اورنگ خسروی

جو شخص قناعت کا گوشہ چھوڑ کر دولت حاصل کرنے کے درپے ہوا، اس نے گویا یوسف مصری کو کوڑیوں کے مول بیچ دیا :

ہر آنکہ کنج قناعت بگنج دنیا داد　　فروخت یوسف مصری بکمتریں ثمنے

وہ بادشاہ کو بڑی بلند آہنگی سے اپنا پیغام بھیجتا ہے کہ تم کہیں یہ نہ سمجھنا کہ روزی تمھارے ہاتھ میں ہے۔ ہر ایک کی روزی مشیت کی طرف سے مقرر ہے۔ اس میں نہ کمی ہوگی اور نہ بیشی۔ ہمارا شعار فقر و قناعت ہے جسے ہم کسی قیمت پر بھی ترک نہیں کریں گے:

ما آبروی فقر و قناعت نمی بریم
با بادشہ بگوی کہ روزی مقدّر است

چونکہ اقبال کو اپنی بے عمل جماعت کو جد و جہد کے لیے آمادہ کرنا تھا اس لیے اس نے قناعت اور توکّل کے رائج الوقت مفہوم سے اختلاف کیا لیکن درحقیقت وہ اپنی ذاتی زندگی میں اس پر عمل پیرا تھا کہ بغیر ایسا کرنے کے وہ اپنی عزّتِ نفس برقرار نہیں رکھ سکتا تھا۔ اس کی درویشانہ بے نیازی اور استغنا، قناعت و توکّل کے اصول پر عمل کیے بغیر ممکن نہ تھا۔ قناعت کا مطلب چونکہ لوگوں نے غلط سمجھا تھا اس لیے اس نے اجتماعی اصلاح کی خاطر اس کے خلاف آواز اٹھائی۔ اس کا خطاب ایسی جماعت سے تھا جو قناعت و توکّل کے پردے میں اپنی کاہلی اور بے عملی کو چھپاتی تھی۔ وہ حرص و ہوس کی نہیں بلکہ عمل کی دعوت دیتا ہے۔ چنانچہ اس نے کہا:

نہ ہو قناعت شعار گلچیں اسی سے قائم ہے شان تیری
وفورِ گل ہے اگر چمن میں تو اور دامن دراز ہو جا
تُو ہی ناداں چند کلیوں پر قناعت کر گیا
ورنہ گلشن میں علاجِ تنگیِ داماں بھی ہے

حلاج

دونوں عارفوں نے منصور حلاج کو سراہا ہے۔ حافظ نے اس واسطے کہ وہ عشق و مستی کا پیکرِ مجسّم تھا اور اقبال نے اسے اثباتِ ذات کا علمبردار خیال

کیا۔ دونوں کہتے ہیں کہ ظاہر پرست علما نے اس کی عظمت کو نہیں پہچانا۔ اس کی پُر اسرار روحانیت ان کی شعائر پرستی سے بالاتر تھی۔ وہ صرف ظاہر کو دیکھنے کے عادی تھے، باطنی زندگی کے راز ان کی نظروں سے اوجھل تھے۔ حافظ نے حلاج کے متعلق کہا کہ اس کا قصور یہ تھا کہ اس نے دوست کا راز افشا کر دیا۔ اقبال کہتا ہے کہ علما کی یہ غلط بینی تھی کہ انھوں نے حلاج کے حقیقی روحانی محرکات کا صحیح اندازہ نہیں کیا۔ مولانا روم کا بھی یہ خیال ہے کہ حلاج نے راز کی بات ایسوں کے سامنے کہہ دی جو اس کے اہل نہ تھے۔ چنانچہ مولانا فرماتے ہیں کہ عارفوں کا فرض ہے کہ وہ رازِ حق کو غیروں سے پوشیدہ رکھیں جنھیں حق کے اسرار معلوم ہیں ان کے ہونٹوں پر مُہر لگ جاتی ہے۔ مزید احتیاط کے لیے ان ہونٹوں کو سی دیا جاتا ہے تاکہ وہ کھلنے نہ پائیں۔ حلاج نے احتیاط سے کام نہیں لیا۔ روحانی اسرار و رموز ہر کس و ناکس نہیں سمجھ سکتا۔ مولانا فرماتے ہیں کہ روحانی لذت و سرور گونگے کے مُنہ کا گُڑ ہے کہ وہ خود تو اس کی مٹھاس سے مزا لیتا ہے لیکن دوسروں کے سامنے اسے بیان نہیں کر سکتا۔ حلاج کی خودی اس قدر قوی اور توانا تھی کہ وہ اظہار کے لیے بیتاب ہوگئی اور وہ اپنے اوپر قابو نہ رکھ سکا۔ بایں ہمہ یہ قصور ایسا نہ تھا کہ اسے سُولی کی سزا دی جاتی۔ دراصل بعض مغلوب الحال صوفی گزرے ہیں جن کی زبان پر بعض اوقات ایسے کلمات آگئے جو ادبِ شریعت کے خلاف تھے۔ صاحبِ مقام صوفیا نے ہمیشہ اس کا خیال رکھا کہ ان کی زبان سے کبھی ایک لفظ بھی شریعت کے خلاف نہ نکلنے پائے۔ مولانا فرماتے ہیں :

عارفاں کو جام حق نوشیدہ اند — رازہا دانستہ و پوشیدہ اند
ہر کہ را اسرار حق آموختند — مہر کردند و دہانش دوختند
تا نگوید سرّ سلطاں را بکس — تا نریزی قند را پیش مگس

فرید الدین عطار نے حلاج کو عاشقوں کا سرگروہ کہا ہے :

لیکن اندر قمار خانۂ عشق
بہ ز منصور کس نہ باخت قمار

حافظ : حافظ نے حلاج کو 'یار' کے لفظ سے یاد کیا ہے :

گفت آں یار کز و گشت سر دار بلند
جرمش ایں بود کہ اسرار ہویدا میکرد

دوسری جگہ کہا ہے کہ عشق کے اسرار سُولی پر بیان کیے جاتے ہیں۔ ان کی نسبت شافعی سے کچھ دریافت کرنا بے سود ہے۔ شافعی سے اس کی مراد اہلِ شریعت ہیں :

حلاج بر سر دار ایں نکتہ خوش سراید
از شافعی نپرسید امثال ایں مسائل

اقبال :

رقابت علم و عرفاں میں غلط بینی ہے منبر کی
کہ وہ حلاج کی سُولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا

اقبال نے ایک جگہ کہا ہے کہ جس طرح حلاج نے اپنے زمانے میں اثباتِ ذات کا نعرہ بلند کیا تھا، اسی طرح موجودہ زمانے میں' میں اس کا جانشین ہوں۔ اس کی طرح میں نے بھی رازِ خودی کو فاش کیا۔ اس کی ایک مختصر نظم کا عنوان 'اقبال' ہے۔ اس میں وہ کہتا ہے :

فردوس میں رومی سے یہ کہتا تھا سنائی — مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاسہ وہی آش
حلاج کی لیکن یہ روایت ہے کہ آخر — اک مردِ قلندر نے کیا رازِ خودی فاش

'جاوید نامہ' میں اقبال نے فلک مشتری پر اپنی اور حلاج کی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور اس کی زبانی یہ اشعار کہلوائے ہیں جن میں اثباتِ ذات کی اہمیت واضح کی ہے :

من بخود افروختم نارِ حیات — مردہ را گفتم ز اسرارِ حیات
از خودی طرحِ جہانی ریختند — دلبری با قاہری آمیختند

نارہا پوشیدہ اندر نور او ست   جلوہ ہای کائنات از طور اوست
من ز نور و نار او دارم خبر   بندۂ محرم! گناہ من نگر

حلاج نے اقبال کو متنبہ کیا کہ تو بھی وہی کر رہا ہے جو میں نے کیا تھا، اس لیے تو میرے انجام سے سبق لے:

آنچہ من کردم تو ہم کردی بترس!
محشری بر مُردہ آوردی بترس!

حلاج کے متعلق شروع میں اقبال کا خیال اچھا نہیں تھا اور وہ اسے وجودی صوفی خیال کرتا تھا۔ لیکن بعد میں اس کے خیال میں تبدیلی آگئی اور اس نے اُسے خودی کا زبردست مبلغ اور علمبردار قرار دیا۔ میں سمجھتا ہوں یہ تبدیلی میرے اُستاد پروفیسر لوئی ماسینوں کی تصانیف کے زیر اثر عمل میں آئی۔ جب ۱۹۳۱ء میں وہ راؤنڈ ٹیبل کانفرنس میں شرکت کے لیے لندن جا رہا تھا تو اس نے پیرس میں پروفیسر لوئی ماسینوں سے ملاقات بھی کی تھی۔ پروفیسر ماسینوں نے حلاج کو مغلوب الحال صوفی ثابت کیا اور اس پر علما نے جو الزام لگایا تھا اس سے بری الذمہ قرار دیا۔ پروفیسر موصوف نے حلاج کی تصنیف "کتاب الطواسین" کو مدوّن کیا اور اس کی عبارت سے ثابت کیا وہ وحدت وجود کے بجائے اسلامی توحید کے حصول کا قائل تھا اور اپنی بندگی پر فخر کرتا تھا۔ اس نے عشقِ رسولؐ کی نسبت جس انداز میں ذکر کیا ہے اس میں سچّی محبت کی روح رچی ہوئی ہے۔ اس کے روحانی اور باطنی تجربے کو اہلِ ظاہر نہ سمجھ سکے اور اسے مستوجبِ دار قرار دیا۔ اقبال نے دوسرے صوفیا کی طرح حلاج کو روحانیت کا ہیرو مانا ہے اور 'جاوید نامہ' میں عشقِ رسولؐ کے ضمن میں حلاج کی طرف یہ اشعار منسوب کیے ہیں:

معنی دیدار آں آخر زماںؐ   حکم او بر خویشتن کردن رواں
در جہاں زی چوں رسولؐ انس و جاں   تا چو او باشی قبول انس و جاں

باز خود را بیں ہمیں دیدار اوست
سنت او سری از اسرار اوست

اہلِ کمال کی ناقدری

ہر زمانے میں اہلِ کمال کی جیسی قدر افزائی ہونی چاہیے ویسی نہیں ہوتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اکثر اوقات خود دار ہوتے ہیں اور اہلِ اقتدار کی چاپلوسی اور خوشامد میں اپنا وقت ضائع نہیں کرتے کیوں کہ یہ ان کے نزدیک راستی اور صداقت کے منافی ہے اور اس سے کردار کا ضعف ظاہر ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اہلِ اقتدار انھیں نظر انداز کر کے کمتر درجے کے لوگوں کو نوازتے ہیں۔ دونوں اُستادوں نے اپنے اپنے زمانے میں اس بات کو محسوس کیا اور اس کا اظہار کیا۔

حافظ:

محروم اگر شدم ز سرکوی او چہ شد
از گلشن زمانہ کہ بوی وفا شنید

آسماں کشتیِ ارباب ہنر می شکند
تکیہ آں بہ کہ بریں بحر معلق نکنیم

زاغ چوں شرم ندارد کہ نہد پا بر گل
بلبلاں را سزد از دامن خاری گیرند

فلک بمردم ناداں دہد زمام مراد
تو اہلِ فضلی و دانش ہمیں گناہت بس

عشق میورزم و امّید کہ ایں فنّ شریف
چوں ہنرہای دگر موجب حرماں نشود

پری نہفتہ رخ و دیو در کرشمۂ حسن
بسوخت دیدہ ز حیرت کہ ایں چہ بوالعجبیست

سبب مپرس کہ چرخ از چہ سفلہ پرور شد
کہ کام بخشی او را بہانہ بی سببیست

اقبال:

کس ازیں نگیں شناساں نگذشت بر نگینم
بتو می سپارم او را کہ جہاں نظر ندارد

رہ و رسم فرمانروایاں شناسم
خراں بر سر بام و یوسف بچاہی

عیار معرفت مشتریست جنس سخن
خوشم از آنکہ متاع مرا کسی نخرید

یارب یہ جہانِ گذراں خوب ہے لیکن کیوں خوار ہیں مردانِ صفاکیش و ہنرمند
ریاضِ دہر میں ہیں یوں تو رنگ رنگ کے پھول وفا کی جس میں ہو بو، وہ کلی نہیں ملتی

گریۂ سحری

حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں گریۂ سحری کا ذکر ملتا ہے۔ دونوں کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ سحرخیز تھے۔ گریۂ سحری اور وردِ صبوحی دونوں کی عبادت اور عبودیت کا جز ہیں۔

حافظ:

می صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند بعذر نیم شبی کوش و گریۂ سحری
ای نسیم سحری بندگی من برساں کہ فراموش مکن وقت دعای سحرم
ہر گنج سعادت کہ خدا داد بحافظ از یمن دعای شب و ورد سحری بود
بیارمی کہ چو حافظ ہزارم استظہار بگریۂ سحری و دعای نیم شبیست
بخدا کہ جرعۂ دہ تو بحافظ سحرخیز کہ دعای صبحگاہی اثری کند شما را
گرم ترانۂ چنگ صبوح نیست چہ باک نوای من بسحر آہ عذر خواہ منست

ایک جگہ کہا ہے کہ شب خیزی کی زحمت برداشت کرتا کہ صبح ہوتے ہوتے تجھے عالم قدس سے بشارت کی دولت حاصل ہوجائے اور تیرے سب بگڑے ہوئے کام بن جائیں۔ یہ کلفت شخصیت کے جوہر نکھارتی اور روحانی ارتقا کا راستہ صاف کرتی ہے۔ عالم قدس، ارتقا کی اعلاترین منزل ہے جس کی جانب زندگی رواں دواں اور کبھی کشاں کشاں بڑھتی ہے۔ یہ ارضیت کے منافی نہیں بلکہ اس کی تکمیل ہے۔ حافظ کا یہ کلفت و اندوہ برداشت کرنے کا تصور حرکی ہے اور اس کے ڈانڈے اس کی پُراسرار روحانیت سے ملے ہوئے ہیں:

دلا در ملک شبخیزی گر از اندوہ نگریزی دم صبحت بشارتہا بیارد زاں دیار آخر[لہ]

لہ یہ غزل قزوینی میں نہیں ہے۔ مسعود فرزاد، جامع نسخ حافظ، جلد ا۔ ص ۲۸۶؛ (باقی اگلے صفحے پر)

اقبال :

ز اشک صبحگاہی زندگی را برگ و ساز آور
شود کشت تو ویران تا نریزی دانہ پی در پی

گراں بہا ہے ترا گریۂ سحر گاہی
اسی سے ہے ترے نخلِ کہن کی شادابی

میں نے پایا ہے اسے اشکِ سحر گاہی میں
جس دُرِ ناب سے خالی ہے صدف کی آغوش

نہ چھین لذّتِ آہِ سحر گہی مجھ سے
نہ کر نگہ کو تغافل سے التفات آمیز

ترا جلوہ کچھ بھی تسلّیِ دلِ ناصبور نہ کر سکا
وہی گریۂ سحری رہا، وہی آہ نیم شبی رہی

حافظ اور اقبال دونوں کو صبح کی عبادت عزیز تھی۔ صبح تاریکی پر نور کی فتح کا اعلان ہے۔ تاریکی کا غلاف چاک کر کے جب صبح کی پو پھٹتی ہے تو وہ قدرت کی توانائی کو ظاہر کرتی ہے۔ نور کی یہ فتح ان کے دل میں غرور و تمکنت کے بجائے بندگی کے احساس کو بیدار کرتی ہے۔ گریۂ سحری اس کا اظہار ہے۔

تنہائی کا احساس

دونوں عارفوں کو اپنے اپنے زمانے میں تنہائی کا شدید احساس تھا۔ بھرے معاشرے میں وہ اپنے کو اکیلا سمجھتے تھے۔ یہ احساس بھی فنّی تخلیق کا محرّک بنتا ہے۔ دونوں کو ایسے ہمدم و ہمراز کی تلاش تھی جو ان کے دل کی بات سمجھ سکے۔ تنہائی جذبے اور تخیّل کے لیے سازگار فضا مہیّا کرتی ہے۔ پیغمبر اور اعلا درجے کے تخلیقی فن کار اس مرحلے سے اکثر گزرتے ہیں۔ اسی سے انھیں اپنی ذات پر اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ تنہائی میں وہ اپنی فکر، تخیّل اور جذبے کو کسی ایک نقطے پر مرتکز کر کے اس سے بصیرت کی روشنی حاصل کرتے ہیں۔

(بقیہ حاشیہ ملاحظہ ہو)

ہندوستان کے متداول نسخوں میں یہ غزل موجود ہے۔ دیوان حافظ شیراز، محمد رحمت اللہ رعد، ص ۲۱۸

اگرچہ حافظ اور اقبال دونوں کو اپنی تنہائی کا گلہ تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ بغیر اس کے وہ اپنے فن کا کمال نہیں حاصل کر سکتے تھے۔ تخلیقی فن کار کو ہمراز کی بھی ضرورت ہے اور تنہائی کی بھی۔ دونوں اپنی اپنی جگہ اس کی فنی تخلیق میں مدد دیتے ہیں۔

حافظ :

سینہ مالامال در دست ای دریغا مرہمی ‌ ‌ ‌ دل ز تنہائی بجاں آمد خُدا را ہمدمی
شب تنہائیم در قصد جاں بود ‌ ‌ ‌ خیالش لطف ہای بیکراں کرد
نمی بینم از ہمدماں ہیچ بر جائی ‌ ‌ ‌ دلم خوں شد از غصہ ساقی کجائی
پروانہ و شمع و گل و بلبل ہمہ جمع اند ‌ ‌ ‌ ای دوست بیا رحم بہ تنہائی ما کن
خوش نشست خلوت اگر یار یار من باشد ‌ ‌ ‌ نہ من بسوزم و او شمع انجمن باشد
یاری اندر کس نمی بینیم یاراں را چہ شد ‌ ‌ ‌ دوستی کی آخر آمد دوستداراں را چہ شد
کس نمی گوید کہ یاری داشت حق دوستی ‌ ‌ ‌ حق شناساں را چہ حال افتاد و یاراں را چہ شد
محرم راز دل شیدای خود ‌ ‌ ‌ کس نمی بینم ز خاص و عام مرا
راز حافظ بعد ازیں ناگفتہ بہ ‌ ‌ ‌ ای دریغ از راز داراں یاد باد

حافظ کو اس بات کا احساس تھا کہ اس کا فن اس کا اصلی جوہر ہے۔ چنانچہ وہ صاحب نظر لوگوں کی تلاش میں تھا جو اس کے جوہر کو پہچانیں:

دوستاں عیب من بیدل حیراں مکنید
گوہری دارم و صاحب نظری میجویم

اقبال :

دریں محفل کہ کار او گذشت از بادہ و ساقی ‌ ‌ ‌ ندیمی کو کہ در جامش فرو ریزم می باقی
تاب گفتار اگر ہست شناسائی نیست ‌ ‌ ‌ وای آں بندہ کہ در سینہ او رازی ہست
از من حکایت سفر زندگی مپرس ‌ ‌ ‌ در ساختم بدرد و گزشتم غزلسرای
آمیختم نفس بہ نسیم سحر گہی ‌ ‌ ‌ گشتم دریں چمن بہ گلاں نانہادہ پای

از کاخ و کو جدا و پریشاں بکاخ و کوی	کردم بچشم ماہ تماشای ایں سرای
در جہاں مثل چراغ لالۂ صحرا ستم	نی نصیب محفلی ، نی قسمت کاشانۂ
اقبال کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں	معلوم کیا کسی کو دردِ نہاں ہمارا

'اسرار خودی' کے آخری حصّے میں اقبال نے باری تعالا سے اپنی تنہائی کا شکوہ کیا اور دعا کی کہ مجھے ایسا یار و ہمدم عطا فرما جسے میں اپنا ہمراز بنا سکوں:

شمع را تنہا تپیدن سہل نیست	آہ یک پروانۂ من اہل نیست
انتظارِ غمگساری تا کجا	جستجوی رازداری تا کجا
ایں امانت باز گیر از سینہ ام	خار جوہر برکش از آیینہ ام
یا مرا یک ہمدم دیرینہ دہ	عشق عالم سوز را آیینہ دہ
موج در بحر است ہم پہلوی موج	ہست با ہمدم تپیدن خوی موج
بر فلک کوکب ندیم کوکب است	ماہ تاباں سر بزانوی شب است
ہستی جوی بجوی گم شود	موجۂ بادی ببوی گم شود
ہست در ہر گوشۂ ویرانہ رقص	میکند دیوانہ با دیوانہ رقص
من مثال لالۂ صحرا ستم	در میان محفلی تنہا ستم
خواہم از لطف تو یاری ہمدمی	از رموز فطرت من محرمی
ہمدمی دیوانۂ فرزانۂ	از خیال این و آں بیگانۂ
تا بجان او سپارم ہوی خویش	باز بینم در دل او روی خویش

مندرجہ بالا اشعار میں شمع اور پروانہ ، آئینہ اور جوہر، موج اور بحر، کوکب اور ماہ ، ویرانہ اور دیوانہ سب استعارے کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ انھیں جن جذباتی تلازمات کے ساتھ برتا گیا ہے' ان کے باعث ان میں غیر معمولی قوّت اور تازگی محسوس ہوتی ہے ۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ شاعرانہ الفاظ کبھی فرسودہ نہیں ہوتے ۔ شاعر اپنے نفسِ گرم سے ان میں نئی حرارت پیدا کر دیتا ہے ۔ ان سے ذہنی لطف بھی حاصل ہوتا ہے اور نفس انسانی اور اس کی مرکزی

قوتوں کے نشو و نما کا سامان بھی مہیا ہوتا ہے ۔ اقبال نے اِن اشعار میں اپنی قلبی واردات کو زندہ اور بیدار حقائق کے طور پر پیش کیا ہے ۔ جبھی تو ان کی تاثیر کی کوئی حد نہیں ۔ حافظ اور اقبال کو بھری محفل میں جو تنہائی کا احساس ہوا وہ دراصل ہر عظیم فن کار کا مقدّر ہے ۔ وہ پہلے کوشش کر کے خود کو اپنے ہم مشربوں سے علاحدہ کرتا ہے تاکہ فن کی تخلیق کے لیے اپنے وجود کو ان روحانی قوتوں سے وابستہ کرے جو اس کے اندر بھی ہیں اور باہر بھی ۔ پھر دوبارہ وہ انسانوں میں آکر ان میں گھل مل جاتا اور ان کے ساتھ ربط پیدا کرتا ہے تاکہ ابلاغ و ترسیل کا فریضہ انجام دے ۔ گویا وہ فن کے توسط سے فرار و گریز بھی اختیار کرتا ہے اور رابطہ و تعلق بھی ۔ یہ دونوں باتیں فنی تخلیق کی تاریخ میں عالمگیر اصول کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ اس طرح پیغمبر اور فن کار دونوں کے یہاں خلوت اور جلوت کی اہمیت اپنی اپنی جگہ مسلّم ہے ۔ ان کے تخلیقی مقاصد کی تکمیل کے لیے دونوں کی ضرورت ہے ۔ انفرادی اور اجتماعی تعامل اور اثر پذیری کے بغیر یہ مقاصد اندر ہی اندر گھٹ کر رہ جائیں گے اور کبھی زندگی کے سوز و ساز اور فکر و عمل کا جُز نہ بن سکیں گے ۔ محبت ، آزادی اور نظم و ضبط کی انسانی قدریں انھیں کی رہینِ منّت ہیں ۔

گلِ لالہ

لالہ ، حافظ اور اقبال دونوں کا پسندیدہ پھول ہے ۔ اس کا سیاہ داغ غمِ عشق کی علامت ہے ۔ لالہ کے داغ کی تاویل و توجیہ دونوں اُستادوں نے اپنے جذبے کے رنگ میں کی اور اس طرح اپنی دلی کیفیت عالمِ فطرت پر طاری کر دی ۔ اس قسم کی تعبیر و توجیہ صرف انھی دو اُستادوں تک محدود نہیں بلکہ فارسی اور اُردو کے دوسرے شاعر بھی اس باب میں اُن کے ہمنوا ہیں ۔ گُل لالہ کے متعلق دونوں اُستادوں کے کلام میں بیسیوں اشعار ہیں ۔ اس سے دونوں کی شاعرانہ

مزاج کی مماثلت ظاہر ہوتی ہے۔

حافظ کہتا ہے کہ لالہ نے نسیم سحری سے شراب کی خوشبو سونگھی۔ سونگھتے ہی اس کے دل کا داغ دوا کی امید میں اُبھر آیا۔

لالہ بوی می نوشیں بشنید از دم صبح
داغ دل بود بامید دوا باز آمد

ایک جگہ گل لالہ کو غم زیست اور آرزومندی کی علامت کہا ہے۔ زندگی ہر لمحہ نئی نئی خواہشوں کو جنم دیتی ہے۔ جب ایک خواہش پوری ہو جاتی ہے تو دوسری نمودار ہوتی ہے۔ یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک آدمی کی جان میں جان ہے۔ غرض کہ دل آرزوؤں اور خواہشوں کا نگارخانہ ہے۔ اسی مناسبت سے حافظ نے لالہ کو داغدارِ ازل کہا ہے:

نہ ایں زماں دل حافظ در آتش ہوس است
کہ داغدار ازل ہمچو لالۂ خود روست

حافظ اور اقبال کے اس مضمون کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

حافظ:

چو لالہ در قدحم ریز ساقیا می و مشک	کہ نقش خال نگارم نمیرود ز ضمیر
چوں لالہ می مبیں و قدح در میان کار	ایں داغ بیں کہ بر دل خونیں نہادہ ایم
ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیدۂ	ما آں شقایقیم کہ با داغ زادہ ایم
در بوستاں حریفاں مانند لالہ و گل	ہر یک گرفتہ جامی بر یاد روی یاری

اقبال:

نمود لالۂ صحرا نشیں ز خونابم	چنانکہ بادۂ لعلی بساتگیں کردند
لالۂ ایں گلستاں داغ تمنائی نداشت	نرگس طناز او چشم تماشائی نداشت

مذکورہ بالا شعر میں استعارہ بالکنایہ کا خاص لطف ہے۔ لالہ کے دل میں جو داغ ہے وہ تمنا کا داغ نہیں اور نرگس کی آنکھیں دیکھنے ہی کی ہے۔ وہ

لذت دید سے محروم ہے۔ اقبالؔ نے استعارہ بالکنایہ کے ذریعے فطرت کے مقابلے میں انسان کی برتری ثابت کی ہے۔ لالہ کے متعلق اقبالؔ کے اور اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان کا فنی اور جذباتی تاثر قابل داد ہے:

ز داغ لالۂ خونیں پیالہ می بینم — کہ ایں گسستہ نفس صاحب فغاں بود ست
گماں مبر کہ بیک شیوہ عشق میبازند — قبا بدوش گل و لالہ بی جنوں چاکست
از داغ فراق او در دل چمنی دارم — ای لالۂ صحرائی باتو سخنی دارم
بہ نگاہ آشنائی چو درون لالہ دیدم — ہمہ ذوق و شوق دیدم ہمہ آہ و نالہ دیدم
جادہ زخون رہرواں تختۂ لالہ در بہار — ناز کہ راہ میزند قافلۂ بہار را
برخیز کہ فرودیں افروخت چراغ گل — برخیز و دمی بنشیں با لالۂ صحرائی
ای صبا از تنک افشانی شبنم چہ شود — تب و تاب از جگر لالہ ربودن نتواں
در چمن قافلۂ لالہ و گل رخت کشود — از کجا آمدہ اند ایں ہمہ خونیں جگراں
عروس لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب — کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں
پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز — کہ ساز گار نہیں یہ جہانِ گندم و جو

اقبالؔ نے 'پیام مشرق' کے پہلے حصے کا نام 'لالۂ طور' رکھا اس لیے کہ اس حصے میں جو افکار پیش کیے ان میں سوز آرزو کا رنگ نمایاں ہے۔ ایک نظم کا عنوان 'لالہ' ہے۔ اس میں لالہ کی زبانی شاعر نے کہلوایا ہے کہ میں وہ شعلہ ہوں جو روز ازل بلبل اور پروانے کی نمود سے بھی پہلے موجود تھا۔ گردوں نے اپنی حرارت میری تپش سے مستعار لی۔ اب میں اپنا سینہ چاک کیے ہوئے خورشید سے اسی حرارت کا خواستگار ہوں جو قدرت نے روز ازل مجھے عطا کی تھی۔

آں شعلہ ام کہ صبح ازل در کنار عشق — پیش از نمود بلبل و پروانہ می تپید
افزوں ترم ز مہر و بہر ذرہ تن زنم — گردوں شرار خویش ز تاب من آفرید
در سینۂ چمن چو نفس کردم آشیاں — یک شاخ نازک از تہ خاکم چو نم کشید
سوزم ربود و گفت یکی در برم بایست — لیکن دلی ستم زدۂ من نیا رمید

درتنگنای شاخ بسی پیچ و تاب خورد　　تا جوہرم بجلوہ گہ رنگ و بو رسید
شبنم براہ من گہر آبدار ریخت　　خندید صبح و باد صبا گرد من وزید
بلبل ز گل شنید کہ سوزم ربودہ اند　　نالید و گفت جامۂ ہستی گراں خرید

واکردہ سینہ منّت خورشید میکشم
آیا بود کہ باز برانگیزد آتشم

رندی اور میکشی

اقبال کو حافظ کی شاعری پر یہ اعتراض تھا کہ اس میں رندی اور میکشی کو یعنی شکل میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس نے اپنے خط میں جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے' یہ تسلیم کیا کہ اس سے حافظ کی مراد وہ شراب نہیں تھی جو ہوٹلوں میں لوگ پیتے ہیں۔ یہ سوال قدرتی طور پر پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ مراد نہیں تھی تو پھر کیا مراد تھی؟ مجھے علامہ شبلی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کہ حافظ کی شراب کی روحانی تاویل و تعبیر بے موقع ہے۔ میں نے مجاز وحقیقت کی بحث میں یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ حافظ کی شخصیت بڑی جامع اور پُراسرار ہے۔ وہ ارضیت کا اتنا ہی قدر داں ہے جتنا کہ روحانیت کا۔ اس میں مجھے کوئی تضاد نظر نہیں آتا۔ زندگی کی جامعیت دونوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ حافظ جس طرح مجاز اور حقیقت دونوں کا قدرشناس تھا' اسی طرح وہ شراب انگوری اور شراب معرفت دونوں کا رسیا تھا۔ بایں ہمہ مجموعی طور پر یہ کہنا درست ہے کہ مے اور میکشی' جام و سبو اور میخانہ و خرابات اس کے یہاں معرفت کی مستی اور سرشاری کے استعارے اور علائم ہیں۔ حافظ ان کا موجد نہیں۔ اس سے قبل شعرائے متصوفین نے اپنے روحانی تجربوں کو بیان کرنے کے لیے ان استعاروں اور علائم کو برتا تھا۔ پھر ان شعرائے متصوفین کے علاوہ خود قرآن پاک میں جنت کے ذکر میں محسوس علائم کا ذکر موجود ہے۔ مثلاً:

وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا (اور ان کو ان کا رب پاکیزہ شراب پلائے گا)،
يُسْقَوْنَ مِنْ رَّحِيقٍ مَّخْتُومٍ خِتَامُهُ مِسْكٌ (ان کو پلائی جائے گی خالص شراب
جس پر مُہر لگی ہوگی۔ اس مُہر کو مشک سے جمایا گیا ہے)۔ یہ نادر اور لطیف شراب
سربمہر شیشوں میں ہوگی۔ پھر بجائے لاکھ کے اس پر مشک کی مہر ہوگی۔ اس
مُہر کو توڑو تو دل و دماغ معطّر ہو جائیں گے ؛ كَأْسًا دِهَاقًا (شراب سے لبالب
پیالے جنّت میں ملیں گے) ۔ جنّت کے ذکر میں عالم محسوسات کے لطیف علائم
سے انسانی خواہشات اور حسّی زندگی کا احترام مقصود تھا ۔ اسلام پر بعض ناواقف
اہلِ مغرب نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اس کی روحانیت میں بھی محسوسات شامل
ہیں۔ میں سمجھتا ہوں اسلامی تعلیم کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ اس میں
ارضیت اور عالم قدس کو یکجا کر دیا گیا ہے اور مادّیت اور روحانیت میں جو
مصنوعی پردہ ڈال دیا گیا تھا اسے ہمیشہ کے لیے اُٹھا دیا۔ حافظ اور اقبال دونوں
کے پیش نظر انفس و آفاق دونوں تھے۔ ان کے نزدیک باطنی زندگی کے ساتھ
فطرت کے تقاضوں کی اہمیت مسلّم تھی۔ حافظ کے یہاں مجاز میں الوہی شان کا
ظہور ہوا اور اقبال کی اجتماعی مقصدیت میں ماورائے عین کی جلوہ گری ہوئی۔
دراصل محسوسات اور روحانیت کا توازن ہی انسانیت کی محرومیت کا مداوا
ہوسکتا ہے۔ رہبانیت اور ترک لذّات اسلام میں حرام ہے کیوں کہ یہ حقیقی
روحانیت کے منافی ہے اور اس سے زندگی کا کوئی اخلاقی یا روحانی مسئلہ کبھی
بھی حل نہیں ہوا۔ حافظ کے یہاں مجاز اور بشری حسّیت، الوہی حقیقت سے
وابستہ ہے بلکہ کہنا چاہیے کہ اس کا جز ہے۔ میرے خیال میں حافظ کے کلام
کی مقبولیت کی اصلی وجہ یہی ہے کہ اس میں زندگی اور تہذیب کے اسلامی
تصوّر کو شاعرانہ آب و رنگ میں سمو کر پیش کیا گیا ہے۔ اس خوبی کے باعث
اس کی شاعری کے سدا بہار پھول انسانیت کے مشام جاں کو ہمیشہ معطّر
کرتے رہیں گے۔ اس کی یہی خوبی تھی جس نے گوئٹے جیسے صاحب فکر فن کار

کو حافظ کی غزلوں کا گرویدہ بنا دیا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنے ہم مشربوں کو حافظ کے مذکورہ بالا استعاروں اور علائم سے متنبہ کیا تھا کہ :

ہوشیار از حافظ صہبا گسار
جامش از زہر اجل سرمایہ دار

لیکن وہ خود اس جام سے بدمست اور بیخود ہو گیا۔ چنانچہ اس نے اپنے کلام کی رنگینی اور دلآویزی کو بڑھانے کے لیے حافظ کے پیرایۂ بیان کی تقلید کی اور شراب و میخانہ کے علائم بے تکلفی سے برتے۔ دراصل مقصدیت میں بھی بیخودی اور سرشاری اسی طرح ضروری ہے جس طرح کہ وہ مجازی یا حقیقی عشق میں ہے۔

حافظ اپنی بادہ خواری کے جواز میں کبھی عقل سے اور کبھی پیر مغاں سے فتوا لیتا ہے۔ ویسے معمولاً وہ عشق کے مقابلے میں عقل کی بات نہیں مانتا لیکن اگر عقل اس کے دلی منشا کے مطابق اس کی ہاں میں ہاں ملائے تو وہ اس کا کہنا بھی سُن لیتا ہے۔ ایک جگہ عقل سے پوچھتا ہے کہ بتا، شراب پیوں کہ نہ پیوں ؟ عقل تو بڑی ہشیار اور معاملہ فہم ہوتی ہے۔ جب اسے حافظ کے دل کی خواہش معلوم ہوگئی تو جھٹ اس نے فتوا دے دیا کہ ہاں پیو اور جی بھر کے خوب پیو۔ عقل کا فتوا لینے کے بعد وہ ساقی کی طرف بڑھا اور اس سے کہا کہ اب مجھے پلانے میں تجھے کیا عذر ہو سکتا ہے ؟ عقل جو فتوا دیتی ہے سوچ سمجھ کر ایمانداری سے دیتی ہے۔ اب مجھے اس کے فتوے پر عمل کرنا ہے :

مشورت با عقل کردم گفت حافظ می بنوش
ساقیا می دہ بقول مستشار موتمن

حافظ کہتا ہے کہ مفتیِ عقل نے شراب کے جواز کا فتوا تو دے دیا لیکن جب میں نے اس سے ہجر و فراق کے درد کا علاج پوچھا تو وہ بڑی ہی بے وقوف اور نادان ثابت ہوئی:

بس بگشتم کہ بپرسم سبب درد فراق
مفتیِ عقل دریں مسئلہ لا یعقل بود

حافظ نے پیرمغاں سے بھی اپنی حسن پرستی اور بادہ خواری کے جواز کے متعلق رائے طلب کی تو اس نے بھی اس کے منشا کے بموجب رائے دی۔ اب یہاں حافظ اپنی ذات کو اپنا غیر تصوّر کرتا ہے اور حافظِ قرآن ہونے کی رعایت سے خود بھی پیرمغاں کی پُر زور تائید کرتا ہے کہ 'صحبت خوباں' اور 'جام بادہ' دونوں جائز اور روا ہیں۔ غرض کہ اپنے عمل کو حق بجانب ٹھہرانے کے لیے وہ عقل اور پیر مغاں دونوں کی سند حاصل کر لیتا ہے۔

حافظ کا بنیادی خیال یہ معلوم ہوتا ہے کہ معاشرتی اور تمدّنی زندگی کے ادارے جب غیر ترقّی پذیر اور بے لوچ ہو جاتے ہیں تو انسانی شخصیت ان کی وجہ سے اُبھرنے کے بجائے سکڑنے اور سمٹنے لگتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے میخانے کا رُخ اس واسطے کیا تاکہ اپنے وجود کو آزادی کی فضا میں نشو و نما کا موقع دوں۔ اس نے میخانے کو آزادی کی کھلی ہوا کے لیے بطور علامت استعمال کیا ہے:

خشک شد بیخ طرب راہ خرابات کجاست
تا دراں آب و ہوا نشو و نمای بکنیم

حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ میرے کفن میں شراب سے بھرا ہوا پیالہ رکھ دینا تاکہ حشر کے روز ہنگامۂ رستاخیز کے باعث دلوں پر جو خوف و دہشت طاری ہوگی، اسے دُور کرنے کو اِس سے متوسل ہوں:

پیالہ بر کفنم بند تا سحرگہ حشر
بمی ز دل ببرم ہول روز رستاخیز

اس شعر کے مضمون سے ناراض ہو کر اقبالؔ نے اپنی تنقید میں جو 'اسرار خودی' کے پہلے اڈیشن میں شائع ہوئی تھی، کہا:

رہن ساقی خرقۂ پرہیز او
مے علاج ہول رستاخیز او

ظاہر ہے کہ حافظ کی مُراد اس سے شراب شیراز نہیں تھی بلکہ وہ عشق کی سرمستی اور سرشاری کے سہارے قیامت کے ہنگامے کا مقابلہ کرنا چاہتا تھا۔ یہ تو اقبال نے خود تسلیم کیا ہے کہ شراب سے حافظ کی مُراد بیخودی اور مدہوشی کی کیفیت ہے۔ درحقیقت خود اقبال نے حافظ کے تتبع میں بادہ و ساغر کی علامتیں استعمال کیں اور ان سے اپنے حسبِ منشا مقصدیت کی تائید میں مطالب پیش کیے۔ اصل بات یہ ہے کہ حافظ اور اقبال دونوں حقیقت و معرفت کی شراب کے رسیا تھے، حافظ اپنے باطنی تجربے کی بنا پر اور اقبال اپنی اخلاقی اور اجتماعی مقصدیت کے لحاظ سے۔ دونوں حالتوں کا نتیجہ سرشاری اور بیخودی ہے جو دونوں میں مشترک ہے۔

حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ قیامت کے ہنگامے میں جب کوئی کسی کا پُرسانِ حال نہ ہوگا، میں پیرِ مغاں کا منّت پذیر ہوں گا جس کی ذات کے سوا اس وقت مجھے اور کوئی سہارا دینے والا نہ ہوگا۔ یہاں اس کی مُراد رسولِ اکرمؐ کے سوا اور کوئی نہیں ہو سکتا۔ ساقیِ کوثر ہی اس وقت حاجت مندوں کی حاجت روائی فرمائیں گے۔ حافظ کے مطالب کا تعین کرتے وقت سیاقِ کلام اور اس کی پُراسرار روحانیت کو کبھی فراموش نہ کرنا چاہیے:

دریں غوغا کہ کس کس را نپرسد
من از پیرِ مغاں منّت پذیرم

حافظ کے کلام کا مجموعی طور پر جائزہ لیا جائے تو اس کی شراب، شرابِ شوق و معرفت ہی ٹھہرے گی جس سے مست و بیخود ہو کر وہ راہِ طلب میں آگے بڑھا اور اسے اپنی روحانی زندگی کا سہارا بنایا۔ اس بیخودی کے کیف میں وہ راہِ عشق کی ساری دشواریوں سے بے پروا ہے جو سالک کے لیے سنگِ راہ ہوتی ہیں۔ اس بیخودی کے عالم میں وہ ساقی سے طلبِ مے کرتا ہے۔ اسی کی بدولت اسے اُمید ہے کہ ہنگامۂ رستاخیز میں وہ سلامتی کی منزل تک پہنچ جائے گا۔

اس کے یہاں شراب، علامتی استعارہ ہے جسے وہ طرح طرح سے برتتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ اس کے بغیر نہ عرفانِ ذات ممکن ہے اور نہ معرفتِ حق :

شعر حافظ ہمہ بیت الغزل معرفتست
آفریں بر نفس دلکش و لطف سخنش

اب ہم دونوں اُستادوں کے کلام سے میخواری کی اصطلاحوں اور علائم کی مثالیں پیش کرتے ہیں :

حافظ :

کردہ ام توبہ بدست صنم بادہ فروش
کہ دگر می نخورم بی رُخ بزم آرای

بمی پرستی ازاں نقش خود زدم بر آب
کہ تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

ما در پیالہ عکس رُخ یار دیدہ ایم
ای بیخبر ز لذّت شرب مدام ما

دریں خمار کسم جرعۂ نمی بخشد
ببیں کہ اہل دلی درمیاں نمی بینم

بدیں شکرانہ می بوسم لب جام
کہ کرد آگہ ز راز روزگارم

در مذہب ما بادہ حلالست و لیکن
بی روی تو ای سرو گل اندام حرامست

تا گنج غمت در دل ویرانہ مقیمست
ہموارہ مرا کوی خرابات مقامست

میخوارہ و سرگشتہ و رندیم و نظرباز
وانکس کہ چو ما نیست دریں شہر کدامست

حافظ منشیں بی می و معشوق زمانی
کایّام گل و یاسمن و عہد صیامست

میگساری کے ذکر کے ساتھ حافظ اپنے ہم مشربوں کو متنبّہ کرتا ہے کہ صبح کی مینوشی اور میٹھی نیند چھوڑ دو۔ آدھی رات کو اُٹھ کر توبہ استغفار کرو اور گریۂ سحری سے اپنے گناہوں کے دھبوں کو دھوڈالو۔ اگر یہ کروگے تو روح کا صحیح توازن حاصل ہوگا جو بڑی نعمت ہے :

می صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند
بعذر نیم شبی کوش و گریۂ سحری

ایک جگہ کہا ہے کہ شراب مجھے محبوب ضرور ہے لیکن میں اس کا غلام

نہیں ہوں۔ میں نے ہمیشہ اپنی آزادی برقرار رکھی۔ دخترِ رز حسین دُلہن سہی لیکن کبھی کبھی اسے طلاق دے دینا چاہیے۔ یہاں اس کا اشارہ صاف طور پر شراب انگوری کی طرف ہے:

عروسی بس خوشی ای دخترِ رز
ولی گہ گہ سزاوار طلاقی

اب اقبال کے یہاں میگساری کے استعارے اور علائم ملاحظہ ہوں۔

اقبال:

پیالہ گیر کہ می را حرام میگویند — حدیث اگرچہ غریبست راویاں ثقہ اند
بیا کہ در رگِ تاکِ تو خون تازہ دوید — دگر مگوی کہ آں بادۂ مغانہ کجاست
بر دل بیتاب من ساقی می نابی زند — کیمیا سازاست و اکسیری بہ سیمابی زند
بادۂ رازم و پیمانہ گساری جویم — در خرابات مغاں گردش جامی دارم
ایں شیشۂ گردوں را از بادہ تہی کردیم — کم کاسہ مشو ساقی! مینایِ دگر ما را
ساقی بیار بادہ و بزم شبانہ ساز — ما را خراب یک نگہ محرمانہ ساز
مستی ز بادہ میرسد و از ایاغ نیست — ہرچند بادہ را نتواں خورد بی ایاغ
ایں نکتہ را شناسد آں دل کہ دردمندست — من گرچہ توبہ گفتم نشکستہ ام سبو را
تو اگر کرم نمائی بہ معاشراں بہ بخشم — دو سہ جامی دلفروزی ز می شبانہ دارم
وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی — علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی
میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی — شیخ کہتا ہے کہ یہ بھی ہے حرام اے ساقی
گدائے میکدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ — پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو
رگِ تاک منتظر ہے تری بارشِ کرم کی — کہ عجم کے میکدوں میں نہ رہی مےِ مغانہ

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرم راز درون میخانہ

حافظ کی بعض تراکیب اور بندشیں

حافظ اور اقبال کے کلام میں بعض معنی خیز تراکیب اور الفاظ مشترک ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ اقبال نے یہ حافظ سے مستعار لیے ہوں۔ یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ خود حافظ کے یہاں سعدی، خواجو کرمانی اور سلمان ساوجی سے استفادے کی مثالیں ملتی ہیں۔ علم و فن میں اسی طرح چراغ سے چراغ جلتا اور گرد و پیش کو منوّر کرتا ہے۔ اب ہم ذیل میں حافظ اور اقبال کی بعض مشترک تراکیب اور بندشوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

می باقی : حافظ کی می باقی کا نشہ کبھی نہیں اترتا۔ اس کی بیخودی اور سرشاری دائمی ہے۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں باوجود تعقلی اندازِ نظر کے اس باب میں حافظ کا تتبع کیا اور اس کا پیرایۂ بیان اختیار کیا۔ اس نے 'پیام مشرق' کی غزلوں کے حصّے کو 'می باقی' کا عنوان دیا اور اپنی ایک غزل میں بھی حافظ کی اس ترکیب کو استعمال کیا ہے۔

حافظ :

می باقی بدہ تا مست و خوش دل   بیاراں بر فشانم عمر باقی

اقبال :

دریں محفل کہ کارِ او گذشت از بادہ و ساقی   ندیمی کو کہ در جامش فرو ریزم می باقی

خونیں کفن : علامہ شبلی نے 'شعرالعجم' میں حافظ کو خوش باشی اور لذت پسندی کا جویا اور اپیکیوری بتلایا ہے۔ یہ نقطۂ نظر یک طرفہ ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ماننا پڑے گا کہ اس کے لاشعور کی تہ میں غم کی پرچھائیاں موجود تھیں۔ سعدی کے مقابلے میں اس کے یہاں غم اور ملال زیادہ نمایاں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ چاہتا تھا کہ انسان کو اپنی زندگی میں جو تھوڑی سی فرصت نصیب ہے، اسے

روتے جھینکتے نہیں بلکہ ہنسی خوشی گزار دے۔ ایک عظیم فن کار کی حیثیت سے وہ غم کی تخلیقی خاصیت سے اچھی طرح واقف تھا۔ اگر وہ کسی خیال کو نمایاں کرنا چاہتا ہے تو اسے مکالمے کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ چنانچہ ایک جگہ بادِ صبا سے پوچھتا ہے کہ لالہ کس کے غم میں خونیں کفن میں ملبوس ہے۔ بادِ صبا نے جواب دیا کہ میں اور تم اس راز سے ناواقف ہیں۔ بہتر ہوگا اگر ہم اپنا وقت ان باتوں کی اُدھیڑ بن میں ضائع کرنے کے بجائے سُرخ رنگ کی شراب اور شیریں دہن معشوقوں کے ذکر میں صَرف کریں:

بادِ صبا در چمن لالہ سحر میگفتم   کہ شہیدان کہ اند ایں ہمہ خونیں کفناں
گفت حافظ من و تو محرم ایں راز نہ ایم   از میِ لعل حکایت کن و شیریں دہناں

اقبال نے اپنے 'ساقی نامہ' میں خونیں کفن کی ترکیب استعمال کی ہے۔ اس کا ماخذ حافظ کا مندرجہ بالا شعر معلوم ہوتا ہے:

گل و نرگس و سوسن و نسترن   شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن

میرا خیال ہے کہ غالب کے 'خونچکاں کفن' کا ماخذ بھی حافظ کا 'خونیں کفن' ہے:

اک خونچکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں   پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی

ترکی و تازی: حافظ کا خیال ہے کہ حدیثِ عشق چاہے ترکی زبان میں بیان کی جائے یا عربی میں، بات ایک ہی ہے۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ تم کس زبان میں اپنے شوق اور آرزومندی کا اظہار کرتے ہو۔ اگر تمھاری محبت میں اخلاص ہے تو اس کا بیان کسی زبان میں ہو، محبوب اسے سمجھ لے گا۔ اقبال نے اپنے شعر میں نہ صرف حافظ کا یہ مضمون بلکہ اس کے الفاظ بھی ہُوبہو مستعار لے لیے ہیں۔

یکیست ترکی و تازی دریں معاملہ حافظ   حدیثِ عشق بیاں کن بہر زباں کہ تو دانی

اقبال:

ترکی بھی شیریں، تازی بھی شیریں   حرفِ محبت ترکی نہ تازی

شعبدہ باز: حافظ نے معشوق کے لیے شعبدہ باز کی ترکیب برتی اور اقبال نے اس کا تتبع کیا۔

حافظ :

آب و آتش بہم آمیختۂ از لب لعل　　چشم بد دور کہ بس شعبدہ باز آمدۂ

اقبال :

کشید نقش جہانی بپردۂ چشمم　　ز دست شعبدہ بازی اسیر جادویم

راہ نشیں : دونوں اُستادوں نے اس ترکیب کو اپنے اپنے رنگ میں برتا ہے۔ اقبال کے یہاں مقصدیت نمایاں ہے۔ لیکن اقبال کا ماخذ حافظ ہی معلوم ہوتا ہے۔

حافظ :

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت　　با من راہ نشیں بادۂ مستانہ زدند

اقبال :

فقر را نیز جہان بان و جہانگیر کنند　　کہ بایں راہ نشیں تیغ نگاہی بخشند

محمود و ایاز : حافظ کے یہاں محمود و ایاز کا ذکر حُسن و عشق کی کرشمہ سازیوں کے ضمن میں آیا ہے۔ اس کے برعکس اقبال کے فارسی اور اُردو کلام میں یہ تلمیح مقصدیت کے لیے برتی گئی ہے۔ اُس سے قبل میرے خیال میں کسی دوسرے شاعر نے اسے اس انداز میں نہیں برتا۔

حافظ :

بار دل مجنوں و خم طُرّۂ لیلی　　رخسارۂ محمود و کف پای ایاز است

غرض کرشمۂ حسنست ورنہ حاجت نیست　　جمال دولت محمود را بزلف ایاز

محمود بود عاقبت کار دریں راہ　　گر سر برود در سر سودای ایازم

اقبال :

برہمنی بغزنوی گفت کرامتم نگر　　تو کہ صنم شکستۂ بندہ شدی ایاز را

بمتاع خود چہ نازی کہ بشہر درد منداں　　دل غزنوی نیرزد بہ تبسم ایازی

من بسیای غلاماں فرّ سلطاں دیدہ ام　　شعلۂ محمود از خاک ایاز آید بروں

کسی ایں معنی نازک نماند جز ایاز اینجا   کہ مہر غزنوی افزوں کند درد ایازی را

نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں

نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی نہ وہ خم ہے زلف ایاز میں

قطرۂ محال اندیش : یہ ترکیب حافظ نے ہمہ اوستی تصوّف کی تردید میں استعمال کی ہے، اقبال نے اسے اپنی مقصدیت کے لیے برتا۔ اس کا کہنا ہے کہ قطرہ اپنی تقدیر کی تکمیل اس وقت کرتا ہے جب کہ وہ سمندر کی تہ میں پہنچ کر موتی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ موتی بن جانے کے بعد اس کا وجود ایسا مضبوط اور مستحکم ہوجاتا ہے کہ سمندر کی موجوں کے چاہے کتنے تھپیڑے اس پر پڑیں، وہ نہ صرف اپنے آپ کو قائم و برقرار رکھتا ہے بلکہ اس کی آب و تاب میں اضافہ ہوتا ہے۔ حافظ اسے قطرے کی خام خیالی سمجھتا ہے اگر وہ سمندر ہونے کا دعوا کرے۔ قطرۂ محال اندیش کی دلفریب ترکیب حافظ ہی کی دین ہے جسے اقبال نے اپنے مخصوص رنگ میں برتا ہے۔

حافظ :

خیال حوصلۂ بحر می پزد ہیہات   چہاست درسرایں قطرۂ محال اندیش

اقبال :

ز خود گذشتہ ای قطرۂ محال اندیش   شدن بہ بحر و گہر برنخاستن ننگ است

گردش پرکار : یہ ترکیب بھی دونوں اُستادوں میں مشترک ہے۔

حافظ :

آنکہ پرنقش زد ایں دایرۂ مینائی   کس ندانست کہ در گردش پرکار چہ کرد

اقبال :

ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہی او را   حلقۂ ہست کہ از گردش پرکار منست

کار فرو بستہ : یہ ترکیب بھی دونوں اُستادوں نے استعمال کی ہے۔

حافظ :

غنچہ گو تنگدل از کار فرو بستہ مباش　　کز دم صبح مدد یابی و انفاس نسیم

اقبال :

آنچہ از کار فرو بستہ گرہ بکشاید　　ہست و در حوصلۂ زمزمہ پردازی ہست

شاہد ہرجائی : حق تعالا کے لیے حافظ نے ہرجائی کی صفت استعمال کی کیوں کہ وہ ہر جگہ موجود ہے اور ہر ایک اس سے اور وہ ہر ایک سے اپنا معاملہ رکھتا ہے۔ لیکن اس لفظ میں ذم کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ ہرجائی اس معشوقہ کو بھی کہتے ہیں جو اپنے مختلف عاشقوں کے ساتھ بے تکلفی اور خلاملا رکھتی ہو۔ اقبال نے 'شکوہ' میں اسی معنی میں یہ لفظ استعمال کیا ہے۔

حافظ :

یارب بکہ شاید گفت ایں نکتہ کہ در عالم　　رخسارہ بکس ننمود آں شاہد ہرجائی

اقبال :

کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے　　بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہرجائی ہے

خانۂ خدا : حج کی اہمیت اور معنویت کے متعلق دونوں عارفوں میں اتفاق ہے۔ اس باب میں دونوں کا وہی مسلک ہے جو مولانا روم کا ہے جس کی نسبت اوپر ذکر آچکا ہے۔ ان کے نزدیک حج اس واسطے نہیں کہ کعبے کے در و دیوار کی پرستش کی جائے بلکہ اس کا مقصد تزکیۂ نفس کے ساتھ حق تعالا کا تقرب حاصل کرنا ہے۔ شریعت کے اس فریضے سے فرد اپنے روحانی تجربے کو اجتماعی تاریخ میں سمو دیتا اور اس طرح اپنے عمل کو بامعنی بناتا ہے۔

حافظ :

جلوہ بر من مفروش ای ملک الحاج کہ تو　　خانہ می بینی و من خانہ خدا می بینم

اقبال :

تو بایں گماں کہ شاید سر آستانہ دارم　　بطواف خانہ کاری بخدای خانہ دارم

حافظ نے 'خانۂ خدا' کی ترکیبِ مقلوب استعمال کی۔ اسی کو اقبال نے سیدھی طرح برتا ہے۔ لیکن اقبال کا ماخذ حافظ ہی ہے۔ میرا خیال ہے خواجہ میر درد کے اس شعر کا ماخذ بھی حافظ ہے :

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بُت خانہ تھا
ہم سبھی مہمان تھے واں اک تُو ہی صاحبِ خانہ تھا

'صاحب خانہ' 'خانۂ خدا' کا ترجمہ ہے۔ میں سمجھتا ہوں حق تعالیٰ کے لیے اُردو میں سب سے پہلے 'صاحب خانہ' کی ترکیب خواجہ میر درد نے استعمال کی اور یہ حافظ کی دین ہے۔

عروسِ غنچہ : اقبال نے 'عروسِ غنچہ' کی ترکیب میں تصرّف کر کے 'عروس لالہ' کر دیا۔

حافظ :

عروس غنچہ رسید از حرم بطالع سعد بعینہ دل و دیں میبرد بوجہ حسن

اقبال :

حنا ز خون دل نو بہار می بندد
عروس لالہ چہ اندازہ تشنۂ رنگ است

میرے خیال میں 'عروس غنچہ' میں تخئیلی استعارے کی جو خوبی اور بلاغت ہے وہ 'عروس لالہ' میں نہیں۔ حافظ نے غنچے کی دوشیزگی اور بِن کھلا ہونے کی مناسبت سے اسے عروس کہا۔ لالہ سے مُراد گُلِ لالہ ہے نہ کہ لالے کی کلی۔ گُلِ لالہ جب کھل گیا تو اس میں غنچے کی سی دوشیزگی، بستگی اور تازگی باقی نہیں رہتی۔ حافظ کے شعر میں مستعار منہ اور مستعار لہ میں مکمل توافق اور مناسبت ہے جو اقبال کے یہاں نہیں۔ اس لیے اقبال کا شعر حافظ کے شعر کے مقابلے میں بلاغت کے لحاظ سے کمتر ہے۔ لیکن اس کا ماخذ حافظ ہی کا شعر ہے۔

لوحِ سادہ اور ورقِ سادہ : انسانی فطرت صالح ہے۔ تمدّنی زندگی اس

میں فتور پیدا کرتی ہے۔ حافظ نے انسانی فطرت کے لیے 'لوح سادہ' اور 'ورق سادہ' کی دلفریب ترکیبیں استعمال کی ہیں۔ ان میں تخیل کے لیے معنی آفرینی کے بے شمار پہلو پوشیدہ ہیں۔

حافظ:

گفتی کہ حافظا این ہمہ رنگ و خیال چیست　　نقش غلط مبیں کہ ہماں لوح سادہ ایم

خاطرت کی رقم فیض پذیرد ہیہات　　مگر از نقش پراگندہ ورق سادہ کنی

اقبال نے 'لوح سادہ' کی ترکیب حافظ سے مستعار لی ہے۔

اقبال:

تو بلوح سادۂ من ہمہ مدعا نوشتی　　دگر آنچناں ادب کن کہ غلط نخواہم اورا

دوسری جگہ حافظ کی 'ورق سادہ' کی ترکیب سے ملتی جلتی ترکیب 'برگ سادہ' استعمال کی ہے۔ یہاں بھی حافظ کا اثر کام کر رہا ہے:

یا در بیاض امکاں یک برگ سادۂ نیست

یا خامۂ قضا را تاب رقم نماندہ

غالب نے حافظ سے اشارہ پاکر 'ورق سادہ' کے بجائے 'ورق ناخواندہ' کی ترکیب استعمال کی۔ اس کا ماخذ بھی حافظ کا مندرجہ بالا شعر معلوم ہوتا ہے:

غالب:　　کوئی آگاہ نہیں باطن ہمدگر سے

ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ

حق صحبت: غالب کے یہاں 'حق صحبت' کی ترکیب بھی حافظ سے ماخوذ معلوم ہوتی ہے۔ یہ بڑی معنی خیز ترکیب ہے جسے حافظ نے متعدد جگہ استعمال کیا ہے۔ یہ اجتماعی زندگی کے سارے احوال پر محیط ہے، چاہے وہ معاشرتی زندگی سے تعلق رکھتے ہوں یا سیاست و معیشت سے۔ دراصل انسانی حقوق و فرائض ہی سے تمدن کا قیام ممکن ہے۔ حافظ کے 'حق صحبت' کے تصور میں حقوق و فرائض دونوں شامل ہیں۔ اس ترکیب کی برجستگی اور جامعیت سے اس کی بلند مقامی اور انسانی

زندگی کے متعلق اس کی گہری نظر کا پتا چلتا ہے۔

حافظ :

بیا با ما مورز این کینہ داری ۔۔۔ کہ حق صحبت دیرینہ داری

بجان پیر خرابات و حق صحبت او ۔۔۔ کہ نیست در سر من جز ہوای خدمت او

یار اگر رفت و حق صحبت دیرین نشناخت ۔۔۔ حاش للہ کہ روم من ز پی یار دگر

حقوق صحبت ما را بباد داد و برفت ۔۔۔ وفای صحبت یاران و ہمنشیناں بین

غالب نے اس ترکیب کو اپنے انداز میں پیش کیا ہے۔ ہندوستان کے معاشرتی حالات کے مدنظر اس اندازِ بیان میں بڑی بلاغت ہے۔

غالب :

کعبے میں جا رہا تو نہ دو طعنہ کیا کہیں ۔۔۔ بھولا ہوں حق صحبت اہلِ کنشت کو

خاطر امّیدوار : حافظ نے اپنے ایک شعر میں ' خاطر امّیدوار' کی ترکیب استعمال کی اور اس میں ایک وسیع خیال ادا کیا۔ عرفی نے بھی اسے برتا ہے لیکن مضمون بدل کر۔ عرفی کے شعر میں بنیادی خیال وہی ہے جو حافظ کا ہے۔ دونوں کا کلیدی خیال یہ ہے کہ انسان کو چاہے کتنی مایوسیوں کا سامنا کرنا پڑے، اسے اپنی ہمّت اور اُمّید قائم رکھنی چاہیے۔ عرفی نے حافظ کے اس خیال کو لے کر اپنے اندازِ بیان سے مضمون کو سجایا۔ حافظ کہتا ہے کہ حاسدوں سے رنجیدہ نہ ہو، کیا معلوم یہی لوگ کل دوست ہو جائیں کیوں کہ انسان کی فطرت کے امکانات لامحدود ہیں۔ اس سے کبھی مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ لفظی اعتبار سے نہایت بلند شعر ہے۔ عرفی اسی خیال کو عاشقانہ رنگ دے کر کہتا ہے کہ محبوب کے کوچے میں لاکھوں مایوسیوں سے دوچار ہونے کے باوجود میں خوش ہوں اور امّید کا دامن اپنے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑتا۔ حافظ نے لفظ 'خاطر' اور عرفی نے 'دل' استعمال کیا۔ بات ایک ہی ہے۔ دونوں کے اشعار میں لفظ 'امّیدوار' کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ عرفی

نے اس شعر میں حافظ سے استفادہ کیا ہو۔ البتہ اس نے حافظ کے بنیادی خیال سے نیا مضمون پیدا کیا ہے۔

حافظ :

دلا ز رنج حسوداں مرنج و واثق باش　　که بد بخاطر امیدوار ما نرسد

عرفی :

دلم بگوی تو با صد ہزار نومیدی　　بایں خوش است که امیدوار میگذرد

اُردو کے شاعر حافظ فضلو ممتاز دہلوی نے حافظ کی ترکیب 'خاطر امیدوار' کو ہوبہو لے کر مضمون آفرینی کا حق ادا کیا۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ ایک ہی بنیادی خیال یا کلیدی لفظ سے کیسے کیسے نادر مضمون پیدا ہو سکتے ہیں۔ اس کا شعر ہے :

جفائے یار نے کس طرح کر دیا مایوس
اور اپنی خاطر امیدوار میں کیا تھا

خوب و خوبتر : زندگی کے حرکی تصور کے ساتھ خوب سے خوبتر کی تلاش وابستہ ہے۔ چونکہ انسان کا مرحلۂ شوق کبھی طے نہیں ہوتا اس لیے ہر منزل پہ پہنچنے کے بعد اسے راستے کی ظلمت دُور کرنے کو نئے چراغ کی ضرورت پڑتی ہے۔ خوب سے خوبتر کی تلاش صرف عالمِ جمالیات ہی میں نہیں بلکہ اخلاقی اور اجتماعی زندگی میں بھی اس کے بغیر حرکت اور ترقی ممکن نہیں۔ اس میں انسان کی دائمی آرزو مندی پوشیدہ ہے۔

حافظ :

جمالِ آفتاب ہر نظر باد　　ز خوبی روی خوبت خوبتر باد

اقبال نے حافظ کے اس وجدانی اور روحانی احساس سے فیض اٹھا کر اس پر اپنا رنگ چڑھا دیا۔

اقبال :

چو نظر قرار گیرد بہ نگار خوبروئی　　تپد آں زماں دلِ من پئی خوبتر نگاری

ہر نگاری کہ مرا پیش نظر می آید خوش نگاریست ولی خوشتر ازاں می بایست

اقبال کی طرح حالی نے بھی حافظ کے مضمون کو اپنے انداز میں پیش کیا۔ حالی نے حافظ کے الفاظ ہو بہو اپنے شعر میں لے لیے ہیں :

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جاکر نظر کہاں

غبار خاطر : مولانا ابوالکلام آزاد نے حافظ کی یہ ترکیب نادانستہ طور پر استعمال کی ہے۔ انھوں نے اپنے خطوط کے مجموعے کا نام 'غبار خاطر' رکھا۔ دیباچہ میں لکھتے ہیں :

" میر عظمت اللہ بیخبر بلگرامی، مولوی غلام علی آزاد بلگرامی کے معاصر اور ہموطن تھے اور جدّی رشتہ سے قرابت بھی رکھتے تھے۔ آزاد بلگرامی نے اپنے تذکرہ میں جا بجا ان کا ترجمہ لکھا ہے اور سراج الدین علی خاں آرزو اور آنند رام مخلص کی تحریرات میں بھی ان کا ذکر ملتا ہے۔ انھوں نے ایک مختصر سا رسالہ 'غبار خاطر' کے نام سے لکھا تھا۔ میں یہ نام ان سے مستعار لیتا ہوں :

مپرس تا چہ نوشت ست کلک قاصر ما
خط غبار من ست ایں غبار خاطر ما "

مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنی دانست میں 'غبار خاطر' کی ترکیب میر عظمت اللہ بیخبر بلگرامی سے مستعار لی۔ حالانکہ اصل میں یہ حافظ کی ترکیب ہے۔ خود بیخبر نے حافظ سے لی تھی۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ حافظ کا اثر کہاں کہاں اور کس کس طرح اپنا کام کرتا رہا ہے، کہیں دانستہ اور کہیں نادانستہ طور پر۔

حافظ کا اخلاقی اعتبار سے نہایت بلند پایہ شعر ہے :

چناں بزی کہ اگر خاک رہ شوی کس را
غبار خاطری از رہگذار ما نرسد

کارگاہ خیال : حافظ کی اس ترکیب کو فانی بدایونی نے تصرّف کر کے برتا ہے۔ کلیدی لفظ 'کارگاہ' ہے جو فانی کے یہاں موجود ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ اس نے یہ لفظ حافظ سے لے کر اس کو اپنی ترکیب میں ڈھال لیا اور بجائے 'خیال' کے 'حسرت' کر دیا۔

حافظ :

بیا کہ پردۂ گلریز ہفت خانۂ چشم کشیدہ ایم بہ تحریر کارگاہ خیال

فانی :

کارگاہِ حسرت کا حشر کیا ہوا یا رب داغِ دل پہ کیا گذری نقش مدّعا ہو کر

گیسوئے اُردو : اقبال نے اپنی نظم 'مرزا غالب' میں لکھا ہے کہ 'گیسوئے اُردو ابھی منت پذیر شانہ ہے'۔ بلاشبہ خود اس نے اپنی شاعری کے ذریعے اس خدمت کو بڑی خوبی سے انجام دیا اور غالب نے اُردو زبان کو جہاں چھوڑا تھا اس سے بہت آگے اسے پہنچا دیا۔ غالب کو اپنے بیان کی وسعت کی جو تلاش تھی، وہ ہمیں اقبال کے یہاں ملتی ہے۔ اُردو زبان کی تاریخ میں اقبال کا یہ کارنامہ ہمیشہ یادگار رہے گا۔ اس نے اپنی نظم 'مرزا غالب' میں لکھا ہے :

گیسوئے اُردو ابھی منت پذیر شانہ ہے
شمع یہ سودائیِ دلسوزیِ پروانہ ہے

اس کا قوی امکان ہے کہ اقبال نے اپنا مندرجہ بالا شعر کہتے وقت حافظ کے اِس شعر کو اپنے پیش نظر رکھا ہو۔ حافظ کا بنیادی خیال زلفِ سخن کو شانہ کرنا ہے جو اقبال کے شعر میں ہو بہو موجود ہے :

کس چو حافظ نکشاد از رُخِ اندیشہ نقاب
تا سرِ زلفِ عروسانِ سخن شانہ زدند[1]

---

[1] قزوینی، پژمان اور نذیر احمد میں یہ مصرعہ اس طرح ہے : (باقی اگلے صفحے پر)

ہم نے اس باب میں حافظ اور اقبال کے کلام کی مماثلتوں کا ذکر کیا ہے۔ ان سے دونوں عارفوں کے فکر و احساس کی یکسانیت ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن بعض امور میں ان دونوں کے خیالات میں اختلاف بھی ہے جسے واضح کیا گیا ہے۔ مضامین اور تراکیب کی مماثلت کے ضمن میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ چونکہ حافظ، اقبال کے مطالعے میں اکثر رہتا تھا اس لیے بعض مضمون لڑ گئے ہیں۔ یہ بات بالکل قدرتی ہے۔ خود حافظ کے یہاں اس کے پیشرووں کا اثر موجود ہے۔ اصل بات یہ دیکھنا ہے کہ اگر کسی شاعر نے دوسرے سے استفادہ کیا تو کس حد تک مستعار لیے ہوئے مضمون پر اپنے اسلوب کی چھاپ لگا دی۔ اگر وہ اس میں کامیاب ہے اور اس نے اپنے انداز بیان سے مضمون میں جدّت اور دلآویزی پیدا کر دی تو گویا وہ اسی کا ہو گیا۔ فنّی لحاظ سے حافظ اور اقبال ایک دوسرے سے دُور ہونے کے باوجود بہت قریب ہیں۔ دونوں کے یہاں جذبے اور تخیّل کی کیمیا گری سے حسن بیان کے جوہر کو نکھارا گیا ہے۔ دونوں کا کلام پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ جو پردہ فطرت اور ہمارے وجود کے درمیان پڑا ہوا تھا وہ اچانک ہٹ گیا اور ہماری داخلی اور خارجی زندگی ایک دوسرے سے قریب آ گئی۔

(بقیہ حاشیہ ملاحظہ ہو)

'تا سر زلف سخن را بقلم شانہ زدند'۔ نذیر احمد نے نوٹ میں لکھا ہے کہ فرہاد، فردو، نیشنل میوزیم، دہلی اور افشار کے قدیم نسخوں میں 'تا سر زلف عروسانِ سخن شانہ زدند' ہے۔ دیوان خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی، ص ۱۳۶۔ دیوان حافظ شیرازی، چاپ قدسی' میں 'عروسانِ سخن' ہے۔ ص ۱۵۱۔ مسعود فرزاد اور ہندوستان کے متداول نسخوں میں بھی 'تا سر زلف عروسان سخن شانہ زدند' ہے۔ میں نے اسے مرجّح خیال کیا ہے۔ جامع نسخ حافظ، کتاب اول، ص ۲۰۷؛ رحمت اللہ رعد، دیوان حافظ شیراز، ص ۱۴۷۔

دونوں نے ایسی بنیادی صداقتوں کی نشاندہی کی ہے جو ہمیشہ معنی خیز رہیں گی۔
دونوں کی شاعری ان کے روحانی تجربوں کی داستان ہے۔ دونوں نے انسانی
تہذیب کی روح کی اپنے اپنے انداز میں ترجمانی کی اور روحانیت اور مادّیت کے
فرق و امتیاز کو رفع کر دیا۔ یہی عالم گیر صداقت ان کا پیغام ہے۔ حافظ کے
حقیقت و مجاز اور اقبال کی مقصدیت کی تہ میں دونوں عارفوں کے سامنے زندگی
کی بھرپور اور مکمّل تعبیر و توجیہ تھی جسے انھوں نے آب و رنگ شاعری میں
سمو کر پیش کیا۔

پانچواں باب

محاسنِ کلام

حافظ اور اقبال دونوں فارسی زبان کے بلند پایہ شاعر ہیں۔ حافظ کا تو کہنا ہی کیا ! اس کا نام دُنیا کے گنے چُنے عظیم شاعروں کی فہرست میں شامل ہے۔ وہ فارسی زبان کا بلاشبہ سب سے بڑا شاعر ہے۔ اس کا پیرایۂ بیان بے مثل ہے۔ خود ایران میں اس کے بعد آنے والے شاعروں نے اس کے طرز و اسلوب کی تقلید اپنے لیے ناممکن خیال کی۔ یہی وجہ تھی کہ بابا فغانی نے طرزِ حافظ سے ہٹ کر نئے اسلوب کی بنا ڈالی جس کی خصوصیت تفکر و تخیل اور زورِ بیان ہے۔ مضمون آفرینی بھی اس میں شامل کرلیں تو اس اسلوب کی ایک نمایاں صورت ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ ایران میں محتشم کاشی، وحشی یزدی اور نظیری نے اسی طرز نگارش کو اپنایا۔ ہندوستان میں اکبری عہد میں ظہوری، نظیری، عرفی اور فیضی نے اس اسلوب کے سارے ممکنات کو اپنی بدیع گوئی سے فروغ دیا۔ اہلِ ایران اسی کو 'سبک ہندی' کہتے ہیں۔ اس کی ایک خصوصیت بلند آہنگی ہے جو اکبری عہد کے سب شاعروں میں پائی جاتی ہے۔ عرفی اور فیضی نے اپنی مضمون آفرینی میں حکیمانہ خیالات کے وزن و وقار کی آمیزش کی۔ غرض کہ اس عہد کے شاعروں نے جو اسلوب اختیار کیا وہ بعد میں ہندوستان میں بہت مقبول ہوا۔ طالب آملی، میرزا صائب اور ابوطالب کلیم باوجود ایرانی نژاد ہونے کے اس اسلوب سے کسی نہ کسی حیثیت سے متاثر ہوئے۔ ان کے یہاں کہیں استعاروں اور تمثیلوں کی ندرت ہے اور کہیں مضمون آفرینی اور خیال بندی

ہے۔ بیدؔل کی شاعری میں سبکِ ہندی بیحد بوجھل اور پیچیدہ ہوگیا۔ اس میں تخیل سے زیادہ قوتِ واہمہ (فینسی) کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ غالب نے شروع میں اپنی اردو شاعری میں بیدؔل کی ژولیدہ بیانی کی تقلید کی تھی لیکن پھر اس کے ذوقِ سلیم نے اسے اس راہ پر چلنے سے روک دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی فارسی شاعری میں ہمیں بیدلیت کا اثر نظر نہیں آتا۔ اس کے برعکس اس نے شعوری طور پر اکبری عہد کے اساتذہ کا تتبع کیا۔ چنانچہ اس نے فارسی کلّیات کے آخر میں اپنے کلام پر جو تقریظ لکھی تھی اس میں صاف اشارہ کیا ہے کہ میں نے بیدؔل کے طرز کو چھوڑ کر، جس نے مجھے فنّی گمراہی میں مبتلا کر دیا تھا، ظہوریؔ، نظیریؔ اور عرفیؔ کی رہبری میں سیدھا راستہ اختیار کرلیا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہوگا کہ غالبؔ نے اس اسلوب نگارش کی تکمیل کی جس کی بنا اکبری عہد کے اساتذہ نے ڈالی تھی، نہ صرف تکمیل کی بلکہ اپنی حکیمانہ شاعری سے اس کو انتہائی بلندی تک پہنچایا۔ مجھے مولانا حالؔی کی اس رائے سے پوری طرح اتفاق ہے کہ اگرچہ غالبؔ نے اکبری عہد کے اساتذہ کا تتبع کیا تھا لیکن فنّی اعتبار سے اس کا مرتبہ عرفیؔ، نظیریؔ اور فیضیؔ سے کسی طرح بھی کم نہیں۔

میں سمجھتا ہوں ہندوستان میں فارسی زبان میں شعر کہنے والوں میں اقبالؔ کو اوّلیت حاصل ہے کہ اس نے سبکِ ہندی کی روش سے ہٹ کر حافظؔ کے پیرایۂ بیان کو اپنانے کی کوشش کی۔ یہ صحیح ہے کہ اس نے حافظؔ کے بعض خیالات پر اپنے اصلاحی جوش کے تحت سخت تنقید کی تھی لیکن بعد میں یہ محسوس کیا کہ اس نے حافظؔ کے ساتھ زیادتی کی۔ چنانچہ 'اسرارِ خودی' کے دوسرے اڈیشن میں سے اس تنقید کو خارج کردیا۔ پھر جب وہ 'پیامِ مشرق' لکھ رہا تھا تو اس نے حافظؔ کے طرزِ ادا کی شعوری طور پر تقلید کی۔ اس نے ایک مرتبہ اپنے شاگرد اور دوست خلیفہ عبدالحکیم سے کہا تھا کہ "بعض اوقات مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظؔ کی روح مجھ میں حلول کر گئی ہے۔"[1] ظاہر ہے کہ اپنی شاعری کے موضوعات کی حد تک

---

[1] فکرِ اقبال، ص ۲۰۲

اقبال نے مولانا روم اور دوسرے مفکروں کی طرف رجوع کیا تھا لیکن اس نے اپنے خیالات کو حافظ کے پیرایۂ بیان میں پیش کیا تاکہ وہ اپنے پیغام کی تاثیر میں اضافہ کر سکے۔ چنانچہ 'پیامِ مشرق' اور 'زبورِ عجم' میں صاف نظر آتا ہے کہ ان میں خیالات تو اس کے اپنے ہیں لیکن مقصدیت میں مستی اور رنگینی حافظ کی دین ہے۔ فارسی اقبال کی مادری زبان نہ تھی، البتہ اس نے اپنی ذاتی ریاضت سے اس میں کمال پیدا کیا۔ اس نے اعتراف کیا ہے کہ میں فارسی زبان سے بیگانہ ہوں۔ مجھ سے خالص ایرانی لب و لہجہ کی توقع نہیں کرنی چاہیے۔ میرے اندازِ بیان کے بجائے یہ دیکھو کہ میں کہتا کیا ہوں! لیکن یہ بات اس نے خاکساری کے طور پر کہی ہے، بالکل اسی طرح جیسے اس نے کہا تھا کہ میں شعر سے بیگانہ ہوں:

نہ بینی خیر ازاں مرد فرو دست ۔۔۔ کہ بر من تہمت شعر و سخن بست
نغمہ کجا و من کجا، سازِ سخن بہانہ ایست ۔۔۔ سوی قطار میکشم، ناقۂ بی زمام را

میرا خیال ہے کہ ہندوستان کے کسی فارسی زبان کے شاعر کے یہاں حافظ کا رنگ و آہنگ اتنا نمایاں نہیں جتنا کہ اقبال کے کلام میں نظر آتا ہے۔ وہ پہلا ہندوستانی شاعر ہے جس نے سبکِ ہندی کے مروّج اسلوب بیان کو چھوڑ کر حافظ شیرازی کی طرف رجوع کیا۔ حافظ کا رنگ اس پر اس قدر چھا گیا کہ نہ صرف اس کی فارسی غزلوں میں بلکہ نظموں تک میں اس کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ یہ بات ہندوستان کے دوسرے اساتذۂ فن میں سے کسی کے متعلق نہیں کہی جاسکتی۔ عرفی، نظیری اور غالب کا تغزل اعلا درجے کا ہے لیکن ان کے یہاں حافظ کا کوئی اثر نہیں اور اگر ہے تو برائے نام۔ حافظ کی بحروں اور ردیف و قافیہ میں انھوں نے بعض غزلیں لکھی ہیں لیکن ان میں پیرایۂ بیان ان کا اپنا ہے۔ اقبال کے یہاں بھی متعدد غزلیں حافظ کی بحروں اور ردیف و قافیہ میں موجود ہیں۔ ان کے طرز و اسلوب میں حافظ کا اثر نظر آتا ہے، گو کہ مطالب دونوں اُستادوں کے اپنے ہیں۔ انھیں پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے شعوری طور پر حافظ کا لب و لہجہ اپنانے کی

کوشش کی ہے۔

جو چیز حافظ کو اپنے پیشرووں اور بعد میں آنے والوں سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کا لب و لہجہ ہے جس میں جوشِ بیان ہے لیکن بلند آہنگی نہیں، مستی ہے لیکن اسے مکمل بیخودی نہیں کہہ سکتے اس لیے کہ "فکرِ معقول" اور اعتدال کا دامن اس کے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوٹا۔ اقبال کے جوشِ بیان میں فکر کی آمیزش ہے۔ وہ جنوں کی حالت میں بھی اپنے جیب و گریباں کو سلامت رکھنے کے گُر سے واقف ہے۔ دونوں کی نغمگی ہمارے دل و دماغ میں عرصے تک گونجتی رہتی ہے۔ ان دونوں اُستادوں نے اپنے جوشِ بیان کو مستی اور نغمگی کے خمیر میں جس چابکدستی اور کیمیاگری سے گوندھا ہے، وہ ہمارے لیے جاذبِ قلب و نظر ہے۔ کسی زبان کی بلند شاعری کی طرح اِن کے اشعار کا تجزیہ کرنا دشوار ہے لیکن تفہیم کے لیے اس کے بغیر چارہ بھی نہیں۔ میں یہ جانتا ہوں کہ شعر کی تفہیم سے زیادہ اس کے احساس کو اہمیت حاصل ہے۔ اگر کوئی شعر کے کیف و لُطف کو محسوس نہیں کرتا تو اس کی تفہیم بے سود ہے۔ بعض اوقات تفہیم کے بغیر بھی نغمگی کا احساس ہوتا ہے بخالص موسیقی کی کنایتی کیفیت کو ہم محسوس کرتے ہیں۔ اگر کوئی کہے کہ اس کا تجزیہ کرو تو یہ ممکن نہیں۔ شعر کی ہیئت الفاظ و معانی کی رہینِ منّت ہے جو معاشرتی حقائق ہیں، اس لیے ان کی تفہیم ذوقِ سخن پر گراں نہیں۔ بایں ہمہ ہمیں انوری کے اس شکوے کو کبھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ "شعر مرا بمدرسہ کہ بُرد" کسی شاعر کی زبان اور اس کی ترکیبوں، بندشوں اور صنائع کی تفہیم سے اسلوب کی خوبی نمایاں ہوتی ہے اور اس بات کا تھوڑا بہت پتا چلتا ہے کہ حسنِ ادا اور ہیئت نے کس طرح معانی کو اپنے اندر سمیٹ لیا۔ یہی شعر کی شعریت ہے جس سے ہم متاثر ہوتے ہیں۔ پھر ہر زمانے کی تنقید اور تفہیم اپنی نئی بصیرتوں سے نئی قدروں کی بازآفرینی کرتی ہے جن کے باعث ادب کی بعض تخلیقات سدابہار پھول بن جاتی ہیں اور ان کی معنی خیزی پر زمانے کی گردش کا کوئی اثر نہیں

پڑتا اور اگر پڑتا ہے تو بہت کم ۔ ان کے ذریعے سے زندگی کی اعلاترین قدروں کی ہر زمانے میں ترجمانی ہوئی ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ علم یا مذہب یا اخلاق کی طرح شاعری براہِ راست قدروں کی تخلیق نہیں کرتی، بایں ہمہ وہ اپنے جادو سے انھیں دائمی بنانے میں مدد دیتی ہے اس لیے کہ یہ سب حُسن کے وسیع مفہوم میں شامل ہیں۔

شعر ایک زندہ اور متحرک معنوی حقیقت ہے ۔ جہاں تک ہو سکے اس کی تاثیر محسوس کرنے اور اس کے لُطف و کیف کو اپنے دل و دماغ میں سمونے کی کوشش کرنی چاہیے تاکہ قاری، شاعر کی تخلیقی مسرّت میں حصّہ دار بن سکے۔ ظاہر ہے کہ شعر کی تشریح و تفہیم اس طرح نہیں کی جاسکتی جس طرح مُردہ جسم پر عملِ جرّاحی ہوتا ہے تاکہ تشریحِ اعضا کا علم حاصل ہو۔ یہ مانا کہ جدید طبّی پیشے میں مہارت کے لیے اس علم کی ضرورت ہے لیکن اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ اس سے زندگی کو مکمل طور پر نہیں بلکہ ایک محدود دائرے کے اندر سمجھنا ممکن ہے ۔ زندگی کا اصلی عرفان خود زندگی عطا کرتی ہے۔ چنانچہ شعر کا عرفان بھی شعریت کی پُراسرار طلسمی کیفیت کو محسوس کرنے پر منحصر ہے ۔ لفظی اور معنوی تجزیے میں بھی شعر کے ان پُراسرار عناصر کو کبھی فراموش نہیں کرنا چاہیے جو نہایت لطیف، نازک اور بعض اوقات پیچیدہ ہوتے ہیں۔

حافظ کی غزل میں تخیّل نے اس کے جذب و کیف کو آب و رنگ عطا کیا۔ تخیّل کے عمل میں جذبہ شریک ہوتا ہے ۔ وہ خارجی حقائق کو بھی دل کی کیفیت سے وابستہ کر دیتا ہے جہاں وہ حسین پیکروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ جب یہ حسین پیکر لفظوں کا جامہ پہن کر ظاہر ہوتے ہیں تو جس کے سامنے بھی وہ پیش کیے جائیں، وہ ان کے انداز و ادا سے مسحور ہوجاتا ہے۔ ان اندرونی پیکروں کی ماہیت کے متعلق ہمارا علم بہت محدود ہے۔ بس ہم اتنا کہہ سکتے ہیں کہ وہ پُراسرار رموز ہیں جو ہمارے ذہنی تصوّرات اور جذبات میں سرایت ہیں۔ ان کے وسیلے سے رمز، تصوّر سے اور تصوّر جذبے سے والہانہ انداز میں ہم آغوش

ہو جاتا ہے۔ خود معانی، ہیئت میں پوشیدہ ہوتے ہیں اس لیے شعر کی معنی خیزی ہی حقیقت میں اس کی تفہیم ہے، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ حافظ نے اپنی فنی تخلیق میں اپنے داخلی تجربوں کو ظاہر کیا جن کے نئے نئے گوشے اس کے کلام کے مطالعے سے ہم پر منکشف ہوتے ہیں۔ اس کی شاعری نے ترکی اور اُردو غزل کو اپنے اسلوب سے متاثر کیا۔ میں سمجھتا ہوں خود فارسی زبان کی غزل پر حافظ کے اثر کی اتنی گہری چھاپ نہیں جتنی کہ ترکی اور اُردو غزل پر ہے۔ گوئٹے نے اس کی غزلوں کا جرمن ترجمہ پڑھ کر اس کی فنی گہرائی اور گیرائی کو شدّت کے ساتھ محسوس کیا تھا۔ اس نے حافظ کے استعاروں، علامتوں اور پیکروں کو اپنے کلام میں سمونے کی پوری کوشش کی۔ اس کے توسط سے یورپ کے ہر ملک میں رومانیت کی تحریک میں کسی نہ کسی حیثیت سے حافظ کے اثر کی کارفرمائی ہوئی۔ مختلف زبانوں میں حافظ کے استعارے، علامتوں اور تخیلی پیکروں کے سانچے بدلتے رہے لیکن ان کے ذریعے عشق و محبت کے طلسماتی عنصر کی تھوڑی بہت گرفت ممکن ہوئی۔ حافظ کا اثر جرمن رومانیت پر سب سے زیادہ پڑا اور اس کے بعد انگریزی زبان کی رومانی تحریک پر۔

شیکسپیر کے ایک نقّاد نے کہا ہے کہ انگریز قوم کی مختلف پیڑھیوں نے شعوری طور سے اپنے اوپر وہ ذہنی اور جذباتی کیفیات طاری کیں جنھیں اس عظیم فن کار نے اپنی شاعری اور ناٹکوں میں پیش کیا تھا۔ اس کا اثر صرف انگریز قوم تک محدود نہیں رہا بلکہ ترجموں کے ذریعے یورپ کی نشاۃ ثانیہ کے بعد کی پوری تہذیب میں سرایت کر گیا۔ یہ سلسلہ صدیوں تک جاری رہا۔ صنعتی انقلاب کے بعد شیکسپیر کے اثر میں کچھ کمی ضرور واقع ہوئی کیوں کہ زندگی کے احوال میں بعض بنیادی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور مغربی اقوام کی فکر و احساس کے سانچوں میں زبردست تغیّر واقع ہوا۔ برنارڈ شا نے اپنی بت شکنی کے جوش میں شیکسپیر کو بھی نہیں چھوڑا لیکن اس کے باوجود آج بھی انگریز اہلِ فکر و فن اپنی بڑی سے بڑی دولت کو شیکسپیر کے مقابلے میں قربان کرنے کو تیار ہیں۔ برنارڈ شا کی تنقید و تنقیص کو انگریز قوم نے سُنا اَن سُنا کر دیا۔ آج انگریزی زبان کے اہلِ ادب کے بلند ترین حلقوں میں کوئی اس تنقید کا ذکر تک نہیں

کرتا اور نہ اس کو کوئی اہمیت دی جاتی ہے۔ شیکسپیر کے جادو کی گرفت آج بھی انگریز قوم کے دل و دماغ پر کم و بیش اتنی ہی مضبوط ہے جتنی کہ صدیوں پہلے تھی۔ انگریزوں کے علاوہ موجودہ زمانے میں جرمنی اور روس میں بھی شیکسپیر کی قدر دانی کی وسعت حیرت انگیز ہے۔ مجھے کچھ ایسا لگتا ہے کہ حافظ کے اثر کا بھی یہی حال ہے۔ ایران اور ہندوستان میں اس کی تنقید و تنقیص کے باوجود اس کے اثر میں کوئی کمی نہیں آئی بلکہ میرا خیال ہے کہ اس میں اور اضافہ ہوگیا۔ اقبال نے اپنی صفائی میں یہ بات پوری طرح واضح کردی تھی کہ حافظ پر اس کا اعتراض ایک عظیم فن کار کی حیثیت سے نہ تھا بلکہ اسے اندیشہ تھا کہ کہیں اس کا دلبرانہ انداز بیان ان اجتماعی مقاصد کے حصول میں رکاوٹ نہ بن جائے جو اس کے پیش نظر تھے۔ لیکن جب اس نے دیکھا کہ وہ مقصدیت کو اسی وقت موثر بنا سکے گا جب کہ وہ اپنے پیغام کو دلنشیں انداز میں پیش کرے تو اسے لامحالہ حافظ کی طرف رجوع کرنا پڑا کیوں کہ فارسی زبان میں اس کے پیرایۂ بیان سے زیادہ دلآویز اور کسی کا نہیں۔ اردو کے غزل گو شاعروں کے یہاں بھی حافظ ہر زمانے میں مقبول رہا۔ آج بھی امیر خسرو اور حافظ کی غزلیں صوفیا کی محفلوں میں ہندوستان کے ہر حصے میں گائی جاتی ہیں۔ لیکن پچھلے دنوں فارسی زبان کا ہندوستان میں رواج کم ہو جانے کے باعث حافظ کا بھی اتنا چرچا نہیں ہوتا جتنا کہ آج سے پچاس سال قبل تھا۔ نئی پیڑھی فارسی زبان سے بڑی حد تک نابلد ہے۔ وہ اردو کی اس شاعری کو بھی نہیں سمجھ سکتی جو فارسی آمیز ہو، جیسے کہ غالب کی۔ با ایں ہمہ حافظ کے جذبات اور اس کی لطافت اور رنگینی اردو تغزل میں رچی ہوئی ہو۔

ہر زبان کی تاریخ میں ایک وقت آتا ہے جب کوئی جدت پسند شاعر یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے پیشرووں نے جو اسلوب بیان اختیار کیا تھا اس کے ممکنات ختم ہوگئے اور اب ضرورت ہے کہ نئی ہیئت وجود میں آئے۔ فارسی میں حافظ اور اردو میں غالب اس کی مثالیں ہیں۔ انھوں نے اپنی زبان کے فنی ورثے سے استفادہ کرکے نئے طرز اور نئی ہیئت کی داغ بیل ڈالی۔ انھوں نے انداز بیان کے نئے سانچے اور

نئے استعارے اور مثالی پیکر دریافت کیے اور انھیں نئے ڈھنگ سے برتا۔ شاعری نہ معاشری علوم کی پابند ہے اور نہ لسانیات کی۔ اس کے اپنے قوانین ہیں جو اس کی اندرونی منطق پر مبنی ہیں جو تحلیلی منطق سے علاحدہ ہے۔ یہ اندرونی منطق جو استعارے اور صنائع کو جنم دیتی ہے، جذبے اور تخیّل سے اپنی غذا حاصل کرتی ہے۔ اب اس بات پر لسانیات کے ماہروں کا بھی اتّفاق ہے کہ استعارے اور دوسرے صنائع کا جذبے سے گہرا تعلّق ہے۔ اس لیے ان کی معنی خیزی جزوِ کلام ہے نہ کہ محض آرایشی جو شاعر نے اوپر سے مصنوعی طور پر عائد کی ہو۔ اگر استعارے اور علائم اندرونی جذبے پر مبنی نہیں ہیں تو وہ مصنوعی اور غیر موثّر ہوں گے۔ جذبے میں یادیں اور امّیدیں دونوں ملی جلی ہوتی ہیں۔ بعض اوقات جذبہ یادوں کو بھلانے کی کوشش کرتا ہے تاکہ وہ وجدان اور تحت شعور میں از سرِ نو اُبھریں۔ جب وہ دوبارہ اُبھرتی ہیں تو وہ پہلے سے مختلف ہوتی ہیں کیوں کہ نئے تجربوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہیں۔ اس طرح وہ فن کار کے وجود کا جز بن جاتی ہیں۔ ہم انھیں شعری تخلیق کا منبع کہہ سکتے ہیں۔

یہ کہنا درست ہے کہ حافظ کے کلام میں جو ترنّم اور رس ہے، وہ اس سے قبل کے کسی فارسی زبان کے شاعر کے یہاں موجود نہیں۔ امیر خسرو بھی اس سے مستثنا نہیں۔ موسیقی کے جلسوں میں شاعر اور غیر شاعر سب شرکت کرتے ہیں۔ جس شخص کی روح میں وزن اور نغمے کی حس نہیں، وہ سنتا ہے اور بھول جاتا ہے۔ لیکن جسے ترنّم کی حس ہے وہ معمولی نغموں سے ایسے اوزان اور بحریں اخذ کرلیتا ہے جو غنائی شاعری کے لیے خاص طور پر موزوں ہیں۔ امیر خسرو اور حافظ دونوں کے یہاں اس کا ثبوت ملتا ہے۔ دونوں موسیقی کے ماہر تھے۔ دونوں محفلِ سماع میں شمعِ انجمن کی حیثیت رکھتے تھے۔ حافظ کے کلام میں موسیقی کی بیسیوں اصطلاحیں بڑی بے تکلّفی سے استعمال کی گئی ہیں، گویا کہ وہ اس کے تغزّل کا جز ہوں۔ حافظ قرأت کا بھی ماہر تھا۔ چنانچہ اس نے قرأت کے چودہ طریقوں کا ذکر کیا ہے جن میں اسے مہارت تھی۔ غزل کا محرک کوئی ایک لفظ، کوئی ایک جملہ یا کوئی گانے کی دُھن ہوسکتی ہے جو شاعر نے کہیں سُنی ہو۔ اسی لیے

امیر خسرو اور حافظ دونوں کی غزلوں میں غنائی وحدت ملتی ہے۔ غزل کا مضمون چاہے کچھ ہو، حافظ کی غزلوں میں الفاظ رقص کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ بعض اوقات لفظوں کے معانی سے زیادہ ان کے صوت و آہنگ کا تخیلی طلسم ہمیں مسحور کر دیتا ہے۔ ہم بعد میں سوچتے ہیں کہ ان کے معنی کیا ہیں؟ ایسا لگتا ہے کہ حافظ کے تحت شعور میں پہلے وزن و آہنگ نے جنم لیا، لفظوں کی قبا انھیں بعد میں پہنائی گئی۔ وزن کے گرد لفظوں کے قافلے خود بخود جمع ہوگئے اور پھر وہ سب مل کر شعر کی ہیئت میں جلوہ افروز ہوئے۔ حافظ کی طلسمی خاصیت کی اس کے سوا اور کوئی تاویل و توجیہ نہیں کی جاسکتی۔

حافظ اور اقبال دونوں کی حس اور ادراک میں وسعت اور گہرائی ہے۔ دراصل ہر عظیم فن کار میں اپنے اندرونی تجربوں کو منظم کرنے کی غیر معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ انھیں میں اس کے استعاروں کے ماخذ کو تلاش کرنا چاہیے جن کا تحت شعور کی یادوں سے گہرا تعلق ہے۔ یہ یادیں استعاروں کی پُراسراریت کو سہارا دیتی ہیں جن میں طلسمی خاصیت سمٹ آتی ہے۔ انھیں سے شعر کی صداقت کی تصدیق ہوتی ہے۔ حافظ کے جمالیاتی اخلاص اور اقبال کے مقصدی اخلاص میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔ حافظ کا جمالیاتی اخلاص حسن عمل سے بیگانہ نہیں اور اقبال کا مقصدی اخلاص بھی زندگی میں حسن و تناسب کی اہمیت سے بخوبی واقف ہے کہ بغیر اس کے عمل اپنا توازن کھو دیتا ہے۔ دونوں نے حسیت اور ارضیت کے شدید احساس کے باوجود اپنی ذات سے ماورا ہونے کا خواب دیکھا۔ دونوں کو یہ احساس تھا کہ غم اور مسرت زندگی میں اسی طرح ملے جلے ہیں جیسے خیر و شر۔ ان سے مفر ممکن نہیں۔ حسن کی ناپائداری، خواہشوں کی فریب دہی، زندگی کی ناتمامی اور ادھوراپن، یہ سب ایسے موضوع ہیں کہ کوئی عظیم فن کار ان سے صرف نظر نہیں کرسکتا۔ فلسفی انھیں تجریدی تصورات کی شکل میں پیش کرتا ہے، شاعر انھیں جذبہ و تخیل کے آب و رنگ میں سمو کر زندہ حقائق بنا دیتا ہے۔ شاعر کو زندگی میں جو متصادم اور متضاد عناصر قدم قدم پر نظر آتے ہیں، وہ اس کے فن کے لیے خام مواد فراہم کرتے ہیں۔ انھیں سے وہ استعارہ، کنایہ اور دوسرے

صنائع اخذ کرتا ہے۔ وہ زندگی کی ناپائداری کے احساس کے باوجود اس کا قدرداں ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ آج جو پھول کھلا ہے وہ کل خاک میں مل جائے گا لیکن جب وہ اسے کھلا دیکھتا ہے تو اس کے دل میں امید اور نغمے کا طوفان جوش مارنے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حافظ اور اقبال دونوں نے مجاز کی صداقت اور اہمیت کو تسلیم کیا۔ جنسی تجربے کی شدّت کے باعث دونوں عارفوں کے سامنے الوہی فیضان اور حقیقت کے دروازے کھل گئے۔

حافظ، عملی انسان کی ضد ہے۔ وہ نہ اخلاقیات کا مدّعی ہے اور نہ اجتماعیت کا۔ وہ ساحر ہے، مصلح نہیں۔ اقبال ساحر بھی ہے اور مصلح بھی۔ شعر میں روح اور جسم ہم آمیز ہوتے ہیں۔ شعر میں رقص کی طرح جسم روح بن جاتا ہے۔ محسوس حقیقت کی اہمیت اس لیے ہے کہ روح اس میں سرایت ہوتی ہے۔ شعر میں ہیئت زندہ حقیقت ہے۔ ہیئت اور معنی، جسم اور روح کی طرح ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ تناسب، حرکت، معانی، سب تخیلّی حقائق ہیں نہ کہ ذہنی۔ حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں اس علامتی رقص کے مناظر دکھائی دیتے ہیں، موضوع کی حیثیت سے بھی اور احساس کی حیثیت سے بھی۔

حافظ کہتا ہے کہ دلپذیر نغمہ سرائی کے ساتھ رقص میں مزا ہے اور اگر اس حالت میں معشوق کا ہاتھ بھی میرے ہاتھ میں ہو تو پھر اس رقص کا کیا کہنا!

رقص بر شعرِ تر و نالۂ نی خوش باشد
خاصہ رقصی کہ دراں دست نگاری گیرند

وہ کہتا ہے کہ زہرہ جس وقت اس کی غزل عرشِ معلیٰ پر گاتی ہے تو حضرت مسیح باوجود اپنی پیغمبرانہ برگزیدگی اور متانت کے رقص کرنے لگتے ہیں:

در آسماں نہ عجب گر بگفتۂ حافظ
سرود زہرہ برقص آورد مسیحا را

اقبال، عشق کی بیتابی اور اضطراب میں رقص کرنے لگتا ہے اور اسی حالت میں یہ نشاط آور الفاظ دُہراتا ہے کہ عشق کی بے قراری ہی میں مزا ہے، اسی بیقراری میں دل کو چین ملتا ہے۔

این حرف نشاط آور میگویم و میرقصم
از عشق دل آساید، با این ہمہ بی تابی

یہ رقص محض جسم کا نہیں، روح کا بھی ہے۔ حرکت و رقص نغمہ و آہنگ کے علائم ہیں۔ دراصل رقص و ترنم انسانی روح کی حرکت اور اس کی آواز بازگشت ہیں۔ تخیل اور جذبے کی حرکت پر شعر کے وزن و آہنگ کا دار و مدار ہے۔ جب لفظ، موسیقی میں سمو جاتے ہیں تو ان کی ایک نئی شکل نکل آتی ہے جس کا شعر میں اظہار ہوتا ہے۔ شعر کی زبان میں فکر، جذبہ اور موسیقی تینوں عناصر شیر و شکر ہوتے ہیں۔ کسی شاعر کے یہاں ایک عنصر زیادہ نمایاں ہوتا ہے اور کسی کے یہاں دوسرا۔ حافظ کے یہاں جذبہ اور موسیقی اور اقبال کے یہاں فکر اور موسیقی نمایاں ہیں لیکن اس کی فکر پر جذبے کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات اس کی اصلیت کو جاننے اور پہچاننے میں دشواری ہوتی ہے۔ اس طرح حافظ اور اقبال کے شعر کی روحانی حقیقت ایک دوسرے سے بہت کچھ قریب اور مشابہ ہے۔ ان کے یہاں شاعری شخصیت کا اظہار بھی ہے اور گریز بھی۔ ان کے تحت شعور میں تخیل اور جذبے کے گندھنے سے جو خمیر اٹھا اسے شعور و احساس نے تخلیقی آب و رنگ میں سمو کر نغمے کی صورت دے دی۔ چونکہ ان کے یہاں نغمہ، زندگی کی طرح فطری ہے اس لیے اس میں جوش و جذبہ کی باطنی گہرائی ہے۔

حافظ اور اقبال دونوں اس کے قائل ہیں کہ ان کی شاعری روحانی تاثیر و فیضان کی رہین منت ہے۔ یہ خارجی تحریک ان کی شاعرانہ تخلیق کی ذمہ دار ہے۔ یونانی دیومالا میں 'میوز' (فنون لطیفہ کی دیوی) کا تصور تھا، ازمنۂ وسطا میں مسیحی اور اسلامی روایات میں روح القدس اور 'سروش' کا ذکر ملتا ہے۔ حافظ کا شعر ہے:

بیا و معرفت از من شنو کہ در سخنم
ز فیض روح قدس نکتہ استعادت رفت[۵]

---

۵ مسعود فرزاد، کتاب ۲، ص ۱۶۸

پال ویلیری جیسے سائنٹفک مزاج کے شاعر کو بھی یہ کہنے میں پس و پیش نہیں کہ شاعر کو الوہی فیضان سے کوئی خیال سوجھتا ہے جو پوری نظم کا مرکزی نقطہ بن جاتا ہے۔ سارا مضمون اسی محور کے گرد گھومتا ہے۔ یہاں یہ بحث بے سود ہے کہ پال ویلیری کی مُراد الوہی فیضان سے کیا ہے؟ جو بات اس ضمن میں اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے نزدیک انسانی شعور کے ماورا کوئی قوت ہے جو شاعر کو شعر کہنے پر اُبھارتی ہے۔ یہ خیال شیکسپیر، ملٹن، بلیک، ایٹس، سب کے یہاں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ جدید نفسیات میں یہ قوت، لاشعور اور حافظے سے عبارت ہے۔ درحقیقت لاشعور اور حافظہ بھی شعور اور تحلیل و تجزیہ سے کس قدر مختلف ہیں؟ ان کی پُراسراریت الوہی فیضان یا سروش کی پُراسراریت سے کسی طرح کم نہیں معلوم ہوتی۔ اہلِ مذہب جسے خُدا کہتے ہیں، جدید نفسیات اسے لاشعور اور جدید علوم عمرانی کے ماہر اسے اجتماعی محرکات کہتے ہیں جو کہ ویسے ہی تجریدی تصوّرات ہیں جیسے مذہب کے۔ صرف لیبل بدل گئے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعری تخلیق کا روحانی وجدان سے گہرا تعلق ہے۔ تخیل اور جذبہ، لاشعور اور حافظہ اور سب سے آخر میں خود شعور اس تخلیق کو بروئے کار لانے میں مدد دیتے ہیں۔ شعر ان سب کا مجموعی نتیجہ ہے۔ ان سب کی تہ میں فن کار کی ریاضت اور قوتِ ارادی کی کارفرمائی موجود ہوتی ہے۔ دُنیا کے اور دوسرے عظیم فن کاروں کی طرح حافظ اور اقبال کے یہاں بھی ہمیں ان سب مجموعی تاثرات کی نشاندہی ملتی ہے۔ ان کے استعاروں کا ماخذ تعقل نہیں بلکہ لاشعور یا وجدان ہے جو تحلیلی منطق کا پابند نہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے خواب کی حالت میں ذہن منطقی طور پر کام نہیں کرتا بلکہ مختلف اور اَن مل بے جوڑ اجزا اور حقائق کو ملا کر ایک وحدت میں پرو لیتا ہے۔ بایں ہمہ شاعر عملی اور اجتماعی مقاصد سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا اس لیے کہ اس کا وسیلۂ اظہار زبان ہے جو عمرانی حقیقت ہے۔ خود حافظ کے یہاں وجدانی حقائق کو جو الفاظ کا جامہ پہنایا گیا ہے اس میں ریاضت اور شعور کو بڑا دخل ہے ورنہ اس کا ہر شعر نوک پلک سے درست اور مکمل اور ڈھلا ڈھلایا نہ ہوتا تحت شعوری

وجدان کے علاوہ اس میں فکر اور ارادے کی کارفرمائی موجود ہے، چاہے خود اسے اس کا احساس نہ ہو۔ یہ محض مجذوب کی بڑ نہیں، اس میں "فکرِ معقول" کا عمل دخل موجود ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شعر کی منطق، علم کی تحلیلی منطق سے علاحدہ ہوتی ہے۔ شعور اور زبان کے ذریعے اجتماع کے ساتھ ربط و تعلق رکھنے کے باوجود حافظ کے استعاروں میں انفرادیت ملتی ہے۔ استعارہ سازی میں اس کا ذہن تحلیلی منطق کو خیرباد کہہ دیتا اور اپنی ایجاز پسندی سے لفظوں کی جو تصویریں بناتا ہے وہ جذبے کی پیچیدگی کو ظاہر کرتی ہیں۔ اقبال کی مقصد پسندی میں بھی تعقل کے باوجود جذبے اور تخیل کی نئی حقیقت تخلیق کرنے کی آرزو محسوس ہوتی ہے۔ یہاں اس سے بحث نہیں کہ یہ آرزو، منطقِ تحلیل اور تجزیے کی کس حد تک متحمل ہو سکتی ہے؟ اگر یہ آرزومندی نہ ہوتی تو اس کی شاعری میں تاثیر نہیں پیدا ہو سکتی تھی۔ اس کی اس آرزومندی میں عالم کا ردِّ عمل شامل ہے جو اس نے محسوس کیا۔ یہ معمولی اشخاص کے ردِّ عمل کے مقابلے میں زیادہ شدید اور گہرا ہے جو دنیا کے جھمیلوں میں ایسے پھنسے ہوتے ہیں کہ حقیقت کو سطحی طور پر ہی دیکھ سکتے ہیں۔ زیادہ گہرائی میں اُترنے کی نہ انھیں فرصت ہوتی ہے اور نہ صلاحیت۔ حسّاس شاعر زندگی کے حقائق کو شدّت کے ساتھ محسوس کرتا ہے اور پھر انھیں اپنے فن کے ذریعے زندۂ جاوید بنا دیتا ہے۔ اقبال کے تخیّل نے افادیت کو حسن کا جزو لاینفک بنا دیا۔ اس کا جذبہ تعقّل آمیز ہونے کے باوجود نہایت لطیف اور تاثّر پذیر ہے۔ اسی کی بدولت اس نے اپنے اندرونی تجربوں کو شاعری کے ذریعے نظم و ترتیب عطا کی اور ان فنّی وسائل سے پورا فائدہ اُٹھایا جو اسے اپنی جماعت سے ورثے میں ملے تھے۔

اقبال نے حافظ کی موسیقیت کا تتبّع کیا۔ وہ خود موسیقی کے فن سے واقف تھا، اس لیے حافظ کے ترنّم کو جذب کرنا اس کے لیے دُشوار نہ تھا۔ دراصل شاعری اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ پھر بھی دونوں کی وحدت علاحدہ ہے۔ شاعری موسیقی سے رس اور رچاؤ مستعار لیتی ہے لیکن وہ اپنا علاحدہ وجود رکھتی ہے۔ علامت نگاروں (سمبولسٹ) کی طرح ان دونوں کو ایک ماننا صحیح نہیں۔ انھیں ایک سمجھنے کا یہ نتیجہ نکلا

کہ سمبولسٹ شاعری مہمل ہو کر رہ گئی۔ نہ وہ موسیقی بنی اور نہ شاعری ہی رہی۔ فارسی زبان کے شعرا میں امیر خسرو اور حافظ نے اس حقیقت کو محسوس کیا تھا کہ لفظوں کی ترتیب میں جتنا زیادہ ترنم ہوگا اتنا ہی وہ دل کے تاروں کو چھیڑے گا۔ اگر لفظ موسیقی میں رچے ہوئے ہوں گے تو روح کی گہرائی میں ان کی آواز بازگشت سنائی دے گی۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ خسرو اور حافظ کے یہاں پہلے وزن جنم لیتا ہے اور پھر شعر کے الفاظ اس میں سموئے جاتے ہیں۔ یہ دونوں شاعر زبان کو موسیقی کے بہت قریب لے آئے، خاص کر حافظ کے یہاں یہ بات زیادہ نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ علم الاصوات کا ماہر ہمیں یہ بتلانے سے قاصر ہے کہ کس کیمیاگری سے صوت، معنی اور خیالوں کے تلازمات ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ اور مربوط ہو جاتے ہیں۔ صرف شاعر ہی جانتا ہے کہ یہ کیونکر ہوتا ہے، کیوں کہ یہ اس کا تجربہ ہے۔ اس کی اندرونی لے پُراسرار طور پر موزوں، رواں اور متناسب لفظوں کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعر لفظوں کی نزاکت، صحت اور توانائی کو قدرتی طور پر محسوس کرتا ہے۔ وزن و آہنگ اسی احساس کا نتیجہ ہے۔ موسیقی کا احساس جذبے کو بھی نغمہ آگیں بنا دیتا ہے۔ اعلا درجہ کی موسیقی، سننے والے کو اپنی ذات سے ماورا لے جاتی ہے۔ اس کا زیر و بم انسان کو اپنے جذبے کے اُتار چڑھاؤ کی یاد دلاتا ہے۔ اس کی ہر حرکت روح کی حرکت کی نشاندہی کرتی ہے۔ خسرو، حافظ اور اقبال تینوں کی روح میں عشق اور موسیقی دو الگ الگ قوتیں ہونے کے باوجود ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اُن کی روح کی گہرائیوں میں ایک اندرونی نغمہ تھا جو شعر کے قالب میں ڈھل گیا۔ اس نغمے کے کیف و سرور میں جو مثالی پیکر چلتے پھرتے نظر آتے ہیں وہ استعاروں کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ استعارہ متحرک ہوتا ہے۔ اس سے جو خاص اہتزاز اور حرکت ظہور میں آتی ہے وہ عشق کے جذبے سے مشابہت رکھتی ہے۔ نغمے کے جتنی کیف میں محبت کے جذبات اور جمالیاتی مثالی پیکر جذب ہو جاتے ہیں۔ بعض اوقات حساس شاعر اپنی بیتی ہوئی زندگی کی کہانی اس نغمے کی گونج میں سنتا ہے اور بعض دفعہ اس کو مثالی پیکروں میں اپنی قلبی واردات کی تصویریں نظر آتی ہیں۔

غرض کہ دیکھنا اور سُننا دونوں کیفیات موسیقی کے زیر و بم میں پوشیدہ ہیں۔ کسی کو ایک کیفیت کا تجربہ ہوتا ہے اور کسی کو دوسری کا۔ البتّہ دونوں حالتوں میں اس کا سرور و کیف روحانی نوعیت رکھتا ہے۔ نغمے سے کسی پر مسّرت کی اور کسی پر غم کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ یہ کیفیات مبہم ہوتی ہیں جو پوری طرح بیان نہیں کی جا سکتیں لیکن ہر حالت میں بیتی ہوئی زندگی کی یادیں ان سے لپٹی ہوتی ہیں۔ موسیقی ایک علامت ہے جو مختلف یادوں کو اُبھارتی اور وجد و محویت طاری کرتی ہے۔ وہ جتنی زیادہ کسی کے جذبہ و تخیل کو چھیڑتی ہے اتنا ہی وہ اس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ موسیقی کی ایک ہی دُھن، مختلف لوگوں میں مختلف یادیں برانگیختہ کرتی ہے، کسی میں مسّرت کی اور کسی میں غم کی۔ حافظ کے بعض اوزان سے لامحدود کی طرف بڑھنے کا جذبہ اور اقبال کے بعض اوزان سے مقاصد میں گم ہو جانے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔ بعض اوقات شاعر کے لاشعور یا وجدان میں شعر موجود ہوتا ہے، موسیقی کے سننے سے وہ شعور میں اُبھر آتا ہے۔ شعر موسیقی سے بہت کچھ لیتا اور اسے اپنا جزو بناتا ہے۔ اس طرح شعر کا فن ایسا عالم پیدا کرتا ہے جس میں روح اپنے آپ کو پاتی ہے۔ اس سے انسانی فطرت کا پھول کھلتا ہے۔ شعر میں شعور اور لاشعور اور موسیقی سب اپنا اپنا کام کرتے اور اس کی تکمیل کا سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ خیال اور جذبے کی حرکت سیدھے سادے لفظوں میں نغمے کا آہنگ پیدا کر کے ان میں طلسمی خاصیت پیدا کر دیتی ہے۔ شاعر لفظوں کا نبض شناس ہے۔ وہ ان کے صوتی اور غنائی ممکنات کو بخوبی جانتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ لفظوں کی صوتی خاصیت اور ان کے معانی میں گہرا تعلق ہے۔ غزل کی طلسمی رمز آفرینی اس احساس کے بغیر ممکن نہیں۔ حافظ اور اقبال دونوں اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ خیال کو لفظوں کی موسیقیت سے موافقت ہونی چاہیے۔ وزن استعارے اور کنائے کو نمایاں کرتا ہے۔ وزن کا اُتار چڑھاؤ جذباتی زندگی کی غمازی کرتا ہے۔ حافظ کے مندرجۂ ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے۔ اگر کوئی شخص ان کا مطلب نہ سمجھے تو بھی وہ ان کی موسیقیت سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کا تاثر، تخیل کا ہے، نہ کہ

معانی کا۔ اور اگر کوئی معانی بھی سمجھتا ہے تو اس کا لُطف دُگنا ہوجائے گا۔ حافظ کے یہاں تصوّرات بھی جذبہ بن جاتے ہیں جن میں موسیقی میں رچے ہونے کے باعث لازمی طور پہ ابہام ہوتا ہے۔ یہ ابہام اس کے اشعار کی رمزی اور طلسمی خاصیت کو بڑھاتا ہے، پاؤں کی بیڑی نہیں بنتا :

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را ۔۔۔ بخال هندوش بخشم سمرقند و بخارا را

مرا عهدیست با جانان که تا جان در بدن دارم ۔۔۔ هوا داران کویش را چو جان خویشتن دارم
الا ای پیر فرزانه مکن عیبم ز میخانه ۔۔۔ که من در ترک پیمانه دلی پیمان شکن دارم

زاهد خلوت نشین دوش بمیخانه شد ۔۔۔ از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد
آتش رخسار گل خرمن بلبل بسوخت ۔۔۔ چهرهٔ خندان شمع آفت پروانه شد

مهر رخت سرشت من خاک درت بهشت من ۔۔۔ عشق تو سرنوشت من راحت من رضای تو[1]
من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان ۔۔۔ قال و مقال عالمی میکشم از برای تو
خوش چمنیست عارضت خاصه که در بهار حسن ۔۔۔ حافظ خوش کلام شد مرغ سخن سرای تو

سرو چمان من چرا میل چمن نمیکند ۔۔۔ همدم گل نمی شود یاد سمن نمیکند
تا دل هرزه گرد من رفت بچین زلف او ۔۔۔ زان سفر دراز خود عزم وطن نمیکند
دل بامید روی او همدم جان نمی شود ۔۔۔ جان بهوای کوی او خدمت تن نمیکند

ذیل کی غزل اصوات اور الفاظ کی تکرار سے بلاغت کا اعجاز ہے۔ صیغۂ جمع کے استعمال نے عجب لُطف و کیف پیدا کر دیا ہے۔ استعارہ اور صنعتِ تجنیس اپنی الگ بہار دکھا رہے ہیں :

---

[1] یہ شعر قزوینی اور نذیر احمد کے مجموعے میں موجود نہیں۔ میں نے مسعود فرزاد سے لیا ہے۔

سمن بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند — پری رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند
بفتراک جفا دلها چو بربندند بربندند — ز زلف عنبرین جانها چو بگشایند بفشانند
بعمری یک نفس با ما چو بنشینند برخیزند — نهال شوق در خاطر چو برخیزند بنشانند
سرشک گوشه گیران را چو دریابند دریابند — رخ مهر از سحرخیزان نگردانند اگر دانند
ز چشم لعل رمانی چو می خندند می بارند — ز رویم راز پنهانی چو می بینند میخوانند
دوای درد عاشق را کسی کو سهل پندارد — ز فکر آنان که در تدبیر درمانند درمانند
چو منصور از مراد آنان که بردارند بردارند — درین درگاه حافظ را چو میخوانند میرانند
درین حضرت چو مشتاقان نیاز آرند ناز آرند — که با این درد اگر در بند درمانند درمانند

دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو بود — تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود
دل که از ناوک مژگان تو در خون می گشت — باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی تو بود
عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت — فتنه انگیز جهان غمزهٔ جادوی تو بود
من سرگشته هم از اهل سلامت بودم — دام را هم شکن طرهٔ هندوی تو بود
بگشا بند قبا تا بگشاید دل من — که گشادی که مرا بود ز پهلوی تو بود

تا بو که یابم آگهی از سایهٔ سرو سهی — گلبانگ عشق از هر طرف بر خوش خرامی میزنم
هرچند کان آرام دل دانم نبخشد کام دل — نقش خیالی میکشم فال دوامی میزنم

در خرمن صد زاهد عاقل زند آتش — این داغ که ما بر دل دیوانه نهادیم
سلطان ازل گنج غم عشق بما داد — تا روی درین منزل ویرانه نهادیم

بزلف گوی که آیین دلبری بگذار — بغمزه گوی که قلب ستمگری بشکن
برون خرام و ببر گوی خوبی از همه کس — سزای حور بده رونق پری بشکن

چراغ روی ترا شمع گشت پروانہ | مرا ز حال تو با حال خویش پروانہ
خرد کہ قید مجانین عشق می فرمود | ببوی سنبل زلف تو گشت دیوانہ
مرا بدور لب دوست ہست پیمانی | کہ بر زبان نبرم جز حدیث پیمانہ
حدیث مدرسہ و خانقہ مگوی کہ باز | فتاد در سر حافظ ہوای میخانہ

مذکورہ بالا سب غزلوں میں حافظ نے خیال کے لطف کو موسیقی میں سمویا ہے۔ اس نے لفظوں کی صوتی اور غنائی خاصیت کو بڑی ماہرانہ چابکدستی سے برتا اور حسن بیان کا حق ادا کیا۔ اس کے یہاں لفظوں کی صوتی خاصیت اور ان کے معانی میں تعلق ہے۔ حافظ نے خیال، جذبے اور غنائیت کے امتزاج سے جو فنی توازن تخلیق کیا وہ بے مثل ہے۔ اس نے لفظوں کی صوتی خاصیت سے بعض اشعار میں موسیقی کے لطف کے علاوہ تصویر کشی کا بھی کام لیا ہے۔

اقبال کے یہاں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں جو موسیقیت میں رچے ہوئے ہیں:

خیز و نقاب برکشا، پردگیان ساز را | نغمۂ تازہ یاد دہ، مرغ نوا طراز را
دیدۂ خوابناک او گر بچمن کشودۂ | رخصت یک نظر بدہ، نرگس نیم باز را
گرچہ متاع عشق را، عقل بہای کم نہد | من ندہم بہ تخت جم، آہ جگر گداز را
برہمنی بغزنوی گفت کرامتم نگر | تو کہ صنم شکستۂ، بندہ شدی ایاز را

وہ عاقلی رہا کن کہ باو تواں رسیدن | بدل نیاز مندی، بنگاہ پاکبازی
برہ تو ناتمامم، ز تغافل تو خامم | من و جان نیم سوزی، تو و چشم نیم بازی

صورت نپرستم من، بتخانہ شکستم من | آں سیل سبک سیرم، ہر بند گسستم من
در بود و نبود من، اندیشہ گمانہا داشت | از عشق ہویدا شد، ایں نکتہ کہ ہستم من
در دیر نیاز من، در کعبہ نماز من | زنار بدوشم من، تسبیح بدستم من

باز بسرمہ تاب دہ چشم کرشمہ زای را
ذوق جنوں دو چند کن شوق غزلسرای را

آہ درون تاب کو، اشک جگر گداز کو
شیشہ بسنگ میزنم عقل گرہ کشای را

فصل بہار این چنین، بانگ ہزار این چنین
چہرہ کشا، غزل سرا، بادہ بیار این چنین

باد بہار را بگو، پی بخیال من برد
وادی و دشت را دہد نقش و نگار این چنین

زادۂ باغ و راغ را از نفسم طراوتی
در چمن تو زیستم با گل و خار این چنین

عالم آب و خاک را بر محک دلم بسای
روشن و تار خویش را گیر عیار این چنین

شب من سحر نمودی کہ بطلعت آفتابی
تو بطلعت آفتابی سزد این کہ بی حجابی

تو بدرد من رسیدی بضمیرم آرمیدی
ز نگاہ من رمیدی بچنین گران رکابی

تو عیار کم عیاران تو قرار بی قراران
تو دوای دلفگاران مگر این کہ دیر یابی

غم عشق و لذت او اثر دو گونہ دارد
گہی سوز و دردمندی گہی مستی و خرابی

کشیدی بادہ ہا در صحبت بیگانہ پی در پی
بنور دیگران افروختی پیمانہ پی در پی

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گردد
زند بر شعلہ خود را صورت پروانہ پی در پی

ز اشک صبحگاہی زندگی را برگ و ساز آور
شود کشت تو ویران تا نریزی دانہ پی در پی

بینی جہان را خود را نہ بینی
تا چند نادان غافل نشینی

نور قدیمی شب را بر افروز
دست کلیمی در آستینی

از مرگ ترسی ای زندہ جاوید؟
مرگ است صیدی تو در کمینی

صورت گری را از من بیاموز
شاید کہ خود را باز آفرینی

مثل شرر ذرہ را تن بہ تپیدن دہم
تن بہ تپیدن دہم بال پریدن دہم

سوز نوایم نگر، ریزۂ الماس را قطرۂ شبنم کنم خوی چکیدن دہم
یوسف گم گشتہ را باز کشودم نقاب تا بہ تنک مایگاں ذوق خریدن دہم
عشق شکیب آزما خاک ز خود رفتہ را چشم تری داد و من لذت دیدن دہم

اُردو غزلوں میں بھی اقبال کی موسیقیت کی مثالیں موجود ہیں۔ میں یہاں صرف دو نقل کرتا ہوں:

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں، حُسن بھی ہو حجاب میں یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیطِ بیکراں، میں ہوں ذرا سی آبجو یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر
نغمۂ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو اس دم نیم سوز کو طائرک بہار کر
باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر

اقبال کی یہ نظم نما غزل ملاحظہ ہو جس میں حرف 'ن' کی صوتی خاصیت اور ترنم سے استفادہ کرکے اس نے سماں باندھ دیا ہے:

حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھا کہ بن
اپنے من میں ڈوب کر پا جا سُراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن
من کی دُنیا؟ من کی دُنیا سوز و مستی جذب و شوق
تن کی دُنیا؟ تن کی دُنیا سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے، آتا ہے دھن جاتا ہے دھن
من کی دُنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دُنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
' تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن '

مندرجہ بالا اشعار میں خارجیت اور داخلیت کا توازن حیرت انگیز ہے۔ ان کی موسیقیت نے اس توازن میں اور زیادہ لطافت اور رعنائی پیدا کردی اور ان کی رمزی اور طلسمی خاصیت کو نمایاں کردیا۔ ایسا لگتا ہے جیسے کہ شاعر نے اپنی فنی کیمیاگری اور روحانی تصرّف سے درون و بردن کو ایک دوسرے میں تحلیل کردیا ہو۔ حافظ کی غنائیت اندرونی ہے۔ اقبال کی غنائیت میں درون و برون ایک دوسرے میں سمو گئے۔ گویا کہ فطرت اور ذہن کے قوانین متحد ہو گئے اور ان میں دوئی باقی نہیں رہی، بالکل اسی طرح جیسے کہ اس کے یہاں عقل و وجدان ایک دوسرے میں مربوط ہیں۔

حافظ جو کچھ کہتا ہے پردے میں کہتا ہے۔ بعض اوقات یہ پردے ایسے دبیز ہوتے ہیں کہ تعقّل ان کے پیچھے کا کچھ بھی پتا نہیں چلا سکتا۔ ہاں، ذوق و وجدان کی وہاں تھوڑی بہت رسائی ہوجاتی ہے۔ حافظ کی شاعری میں محبت اور مستی کی پوری کہانی سمٹ آئی ہے جس کی ابتدا وہ روزِ الست سے کرتا ہے۔ اقبال کے یہاں بھی عشق اور بیقراری انسان کو ازل سے ملے ہیں۔ ان کا خمیر انسان کے وجود سے وابستہ ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں نے روزِ الست اور ازل کے تصوّرات میں محبت اور آزادی کی نشاندہی کی۔ یہ تصوّرات انسانی ارتقا کی اس منزل کی طرف اشارہ کرتے ہیں جہاں پہنچ کر انسان نے حیوانیت کے دائرے سے نکل کر براہِ راست حق تعالا سے اپنا ربط و تعلق قائم کیا اور اسی اساس پر اپنی انسانیت کو قائم اور مستحکم کیا۔ اس کی یاد اس کی امّیدوں کا مرکز اور ان کی محرّک بن گئی۔ یہ زندگی کی شاعرانہ اور تخیلی تاویل ہے، بلکہ کہنا چاہیے کہ انسان کی روحانیت کی یہ ابتدا ہے۔ روزِ الست کا عہد و پیمان انسانی آزادی کی دستاویز ہے۔ یہ ضرور ہے کہ حافظ نے اس انسانی اقدام کی اہمیت کو تخیلی طور پر محسوس کیا۔ اقبال کی طرح اس کے عملی اور افادی مضمرات کی طرف اپنے جذب و کیف کے عالم میں توجّہ نہیں دی۔ اقبال

نے ان مضمرات کو تمدن و اخلاق اور فلسفۂ خودی کی بنیاد قرار دیا۔

حافظ کے تخلیقی تخیل میں رمز و ابہام اور صنائع کے باعث معانی میں وہ سادگی نہیں جو اس کے مشہور پیشرو سعدی شیرازی کی خصوصیت ہے۔ بایں ہمہ اس کے استعاروں کی پیچیدگی اور ابہام ایسا نہیں کہ شعر کے لطف کو مجروح کرتا ہو بلکہ وہ اس کی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ سعدی فارسی غزل کی روایات کا بانی ہے۔ سب سے پہلے اسی نے عاشقانہ اور رندانہ مضامین کو حسنِ ادا میں سمو کر پیش کیا۔ اس کی زبان کی روانی، صفائی اور برجستگی بے مثل ہے۔ حافظ، سعدی کی عظمت کا قائل تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ اس کے دیوان میں کم و بیش تیس بتیس غزلیں ایسی موجود ہیں جو سعدی کی بحروں اور ردیف و قوافی میں لکھی گئی ہیں بلکہ بعض جگہ سعدی کے مصرعے ہو بہو لے لیے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ حافظ کا لب و لہجہ، سعدی سے مختلف ہے اور صاف پہچانا جاتا ہے۔ اس کے صنائع اور خاص کر استعارے نہ صرف سعدی کے یہاں بلکہ فارسی زبان کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ جس طرح انگریزی شاعری میں شیکسپیر سب سے بڑا استعارہ ساز ہے، اسی طرح فارسی میں حافظ سب سے بڑا استعارہ ساز ہے۔ اسی خصوصیت میں اس کی عظمت کا راز پنہاں ہے۔ استعارہ، شعور اور لاشعور کے درمیان تحت شعور کے دھندلکے میں جنم لیتا ہے۔ بعد میں شعور اس کی نوک پلک درست کر کے اور جلا دے کر اسے جزوِ کلام بناتا ہے۔ جس دھندلکے میں استعارہ جنم لیتا ہے وہی جذبے اور تخیل کا بھی مسکن ہے۔ اسی لیے ان دونوں کی چھاپ استعارے پر لگی ہوتی ہے۔ سعدی کی شاعری شعوری شاعری ہے اس لیے اس کے یہاں استعارے کم اور تشبیہیں اور تمثیلیں زیادہ ہیں۔ سعدی کی تشبیہیں بیشتر شعوری ہیں اس لیے وہ حافظ کے استعاروں کے مقابلے میں بڑی روکھی پھیکی اور بے اثر ہیں۔ ہم سعدی کے اشعار کی تفہیم کرتے اور حافظ کے اشعار کو محسوس کرتے ہیں۔ حافظ کی بعض بلند مکمل پوری غزلیں استعارہ ہیں۔ اس کے برعکس سعدی کی شاعری بیانیہ ہے۔

اس کے یہاں حافظ کا سا گمبھیر رچاؤ بھی نہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کا شاعرانہ تجربہ اندرونی کم اور بیرونی زیادہ ہے۔ چونکہ سعدی کے یہاں حافظ کی طرح جذبے کی شدت نہیں اس لیے زبان کی فصاحت اور سادگی کے باوجود کہیں کہیں سپاٹ پن اور مولویانہ بھولاپن آ گیا ہے۔ بعض جگہ اس کی سادگی تغزل پر گراں گزرتی ہے۔ مثلاً اس نے یہ مضمون باندھا ہے کہ اگر مجھے معشوق کے ہاتھ سے زہر بھی ملے تو میں اسے حلوے کی طرح شوق سے کھا لوں گا:

بدوستی کہ اگر زہر باشد از دستت
چناں بذوق ارادت خورم کہ حلوا را

دوسری جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ ہم تجھ سے تجھی کو چاہتے ہیں۔ اگر تو ہمارا نہیں ہوتا اور اپنے بجائے ہمیں حلوا دیتا ہے تو ہم اسے لے کر کیا کریں گے؟ یہ کسی ایسے کو دے جس نے محبت کا مزا نہیں چکھا۔ مضمون بڑی فصاحت اور سادگی سے ادا کیا ہے لیکن اسے تغزل نہیں کہہ سکتے:

ما از تو بغیر از تو نداریم تمنا
حلوا بکسی دہ کہ محبت نہ چشیدست

اس شعر میں بھی اس مضمون کا اعادہ ہے کہ معشوق اگر زہر بھی دے تو وہ ہمارے لیے حلوا ہے۔ اس قسم کی مثال حافظ کے یہاں نہیں ملے گی:

از روی شما صبر نہ صبریست کہ موتست
وز دست شما زہر نہ زہرست کہ حلواست

صوفی کی حلوا خوری تو مشہور ہے۔ اسے اس طرح ادا کیا ہے:

گر آں حلوا بدست صوفی افتد — خدا ترسی نباشد روز غارت

حافظ نے مٹھاس کے مضمون کی خارجیت میں استعارے اور کنائے سے معنوی لطف پیدا کر دیا اور رعایت لفظی نے سونے پر سہاگے کا کام کیا:

از چاشنیٔ قند مگو ہیچ و ز شکر — زانرو کہ مرا از لب شیریں تو کامست

یاد باد آنکہ چو چشمت بعتابم می کشت — معجز عیسویت در لب شکر خا بود
کنوں کہ چشمۂ قندست لعل نوشینت — سخن بگوی و ز طوطی شکر دریغ مدار
علاوتی کہ ترا در چہ زنخدانست — بکُنہ آں نرسد صد ہزار فکر عمیق
بکشا پستۂ خنداں و شکر ریزی کن — خلق را از دہن خویش میندا ز بشک
طمع در آں لب شیریں نکردنم اولی — ولی چگونہ مگس از پی شکر نرود

سعدی نے معشوق کے دہن کو نمکداں سے تشبیہ دی اور اسی مناسبت سے نمک خوردہ کباب کا ذکر کیا۔ یہاں تک تو ٹھیک تھا لیکن خندۂ شیریں اور نمکداں کو ملانے کی کوشش بلاغت کے خلاف معلوم ہوتی ہے:

از خندۂ شیریں نمکدان دہانت
خوں میرود از دل چو نمک خوردہ کبابی

ایک جگہ معشوق کی ملاحت کی طرف اشارہ ہے کہ وہ عاشق کے زخم کو تلاش کرتی ہے تاکہ اس میں کچو کے دے:

ایں چہ نظر بود کہ خونم بریخت — ایں چہ نمک بود کہ ریشم بجست

حافظ نے معشوق کی ملاحت کا اپنے مخصوص انداز میں اس طرح ذکر کیا ہے:

چو خسروان ملاحت بہ بندگان نازند
تو در میانہ خداوندگار من باشی

ہم نے سعدی کے کلام کی جو چند مثالیں دی ہیں ان سے یہ ہرگز نہ سمجھا جائے کہ اس کے یہاں بلند اور معنی خیز اشعار کی کمی ہے۔ اصل میں سعدی اور حافظ کے لب و لہجہ کا فرق ان کے اندرونی جذباتی تجربوں کا فرق ہے۔ سعدی نے بعض جگہ سادگی کو دلآویز بنایا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اشارہ کرنے کے بجائے وہ پوری بات کہتا ہے۔ حافظ کبھی پوری بات نہیں کہتا بلکہ اشارے اور کنائے سے اپنا کام نکال لیتا ہے۔ اب سعدی کی شاعری کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

سعدیا! تو بتی امشب دہل صبح نکوفت — یا مگر صبح نباشد شب تنہائی را

هیچ کس بی دامن تر نیست امّا دیگران — بازمی پوشند و ما بر آفتاب افگنده ایم

حدیث عشق نداند کسی که در همه عمر — بسر نکوفته باشد در سرائی را

ماجرای عقل پرسیدم ز عشق — گفت معزولست و فرمانیش نیست

ای تماشا گاه عالم روی تو — تو کجا بهر تماشا میروی

گر کند میل بخوبان دل من خورده مگیر — کین گناهیست که در شهر شما نیز کنند

حافظ نے اوپر کے شعر کے مضمون میں مزید بلاغت پیدا کردی:

من ار چه عاشقم و رند و مست و نامه سیاه

هزار شکر که یاران شهر بی گنه اند

بعض جگہ حافظ کی فنی تخلیق کے محرک سعدی کے اشعار ہوئے ہیں:

سعدی:

ای بلبل اگر نالی من با تو هم آوازم — تو عشق گلی داری، من عشق گل اندامی

حافظ:

بنال بلبل اگر با منت سر یاریست — که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاریست

سعدی:

در حسرت قامتت بمیراد — هر سرو سهی که بر لب جوست

حافظ:

نثار روی تو هر برگ گل که در چمنست — فدای قدّ تو هر سروبن که بر لب جوست

سعدی:

چگونه شکر این نعمت گزارم — که زور مردم آزاری ندارم

حافظ:

من از بازوی خود دارم بسی شکر — که زور مردم آزاری ندارم[1]

---

[1] علی دشتی نے "نقشی از حافظ" میں سعدی اور حافظ کا موازنہ کیا ہے۔ علامہ شبلی نے "شعر العجم" جلد دوم میں حافظ کے ان اشعار کی نشاندہی کی ہے جو سعدی، سلمان ساوجی اور خواجو کرمانی کے زیر اثر کہے گئے ہیں۔

مندرجہ بالا شعر میں حافظ نے نہ صرف یہ کہ سعدی کا مضمون مستعار لیا بلکہ اس کا ایک مصرع ہُو بہو اپنے شعر میں شامل کرلیا۔

سعدی میں حافظ کے مقابلے میں موسیقیت کی کمی ہے۔ حافظ کا پورا کلام موسیقی میں رچا ہوا ہے۔ موسیقی حرکت ہے اور استعارہ بھی حرکت ہے۔ جہاں موسیقی ہوگی وہاں استعارہ کا زور و شور بھی ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ خسرو کے یہاں، جو موسیقی کا ماہر تھا، بہ مقابلہ سعدی استعارے زیادہ ہیں لیکن اتنے نہیں جتنے کہ حافظ کے یہاں۔ ویسے بعض جگہ حافظ نے خسرو کا اثر بھی قبول کیا ہے۔ "برخیزم" کی ردیف میں اس نے خسرو کی غزل پر غزل کہی ہے۔ بعض جگہ خسرو کا مضمون بھی لے لیا ہے۔ مثلاً:

خسرو:

از پس مرگ اگر برسر خاکم گذری — بانگ پایت شنوم نعرہ زناں برخیزم

حافظ:

برسر تربت من بامی و مطرب بنشیں — تا ببویت ز لحد رقص کناں برخیزم

حافظ کے مقابلے میں سعدی اور خسرو دُنیاوی اعتبار سے کامیاب تھے۔ دونوں نے اپنے زمانے کے معاشرتی احوال سے مفاہمت کرلی تھی۔ حافظ نے معاشرتی شعور کی تطہیر کے لیے نظمِ اجتماعی (ایس ٹبلش منٹ) کے خلاف بغاوت کی اور اپنی دُنیاوی ناکامی کی تلافی اپنی متحرک شاعری کے ذریعے کی۔ اپنے ہم عصروں کے ہاتھوں اس نے جو غم اُٹھائے اور مصائب برداشت کیں، انھیں سے اس نے اپنی تخلیقی مسرت حاصل کی۔ اسے یقین تھا کہ اس کا اخلاص بالآخر بارآور ہوگا۔ اسی لیے غموں میں بھی اس کے لبوں پہ ہمیشہ مسکراہٹ کھیلتی رہی اور اس کا "خاطرِ امیدوار" کبھی مایوسی کا شکار نہیں ہوا۔ چونکہ سعدی اور خسرو کی طرح وہ معاشرتی رسوم و روایات کا پابند نہ تھا اس لیے اس کے زمانے کے علما، صوفیا، نقاد سب کے سب اس کے مخالف ہو گئے۔ اور اسے مدرسی کی خدمت سے بھی

برطرف ہونا پڑا جس کی وجہ سے اس کی زندگی بڑی تنگدستی اور افلاس میں گذری۔ اس کی نسبت اس کے کلام میں جا بجا اشارے ملتے ہیں۔ جن کا ذکر پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔ حافظ نے اپنے دل کو یہ کہہ کر تسلی دی کہ میرے مقدر میں یہی تھا کہ میں معاشرے کے خلاف بغاوت کروں اور لوگ میری مخالفت کریں۔ تقدیر کا جو کچھ لکھا ہے اس کا گلہ شکوہ بے فائدہ ہے۔ ہاں، میں مطمئن ہوں کہ قدرت نے مال و متاع نہ سہی، ایسی غزلیں کہنے کی مجھے قابلیت عطا کر دی جو نہ صرف سمرقند اور کشمیر میں بلکہ عرشِ معلّا پر بھی گائی جاتی ہیں :

حافظا از مشرب قسمت گلہ ناانصافیست ۔۔۔ طبع چوں آب و غزلہای رواں مارا بس

ز چنگ زہرہ شنیدم کہ صبحدم میگفت ۔۔۔ غلام حافظ خوش لہجۂ خوش آوازم

بشعر حافظ شیراز میرقصند و مینازند ۔۔۔ سیہ چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

اقبال نے بھی بڑی خود اعتمادی کے ساتھ اپنی شاعری کی عظمت کا اس طرح ذکر کیا ہے :

جز نالہ نمیدانم گویند غزل خوانم ۔۔۔ این چیست کہ چوں شبنم بر سینۂ من ریزی

بکسی عیاں نکردم ز کسی نہاں نکردم ۔۔۔ غزل آنچناں سرودم کہ بروں فتاد رازم

من آں جہان خیالم کہ فطرت ازلی ۔۔۔ جہان بلبل و گل را شکست و ساخت مرا

نفس بہ سینہ گدازم کہ طائر حرمم ۔۔۔ تواں ز گرمئ آواز من شناخت مرا

بصدای دردمندی بنوای دلپذیری ۔۔۔ خم زندگی کشادم بجہان تشنہ میری

لفظی صنائع و بدائع

شاعری کے موضوع بدلتے رہتے ہیں۔ پیرایۂ بیان میں بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ لیکن استعارہ و تشبیہ اور دوسرے صنائع ہر زبان میں ہمیشہ حسن بیان کا جوہر رہے ہیں۔ ان سے محاسن کلام کی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ انگریزی زبان میں شیکسپیر کے استعاروں اور دوسرے صنائع کی برجستگی کا کوئی دوسرا شاعر مقابلہ نہیں کر سکتا۔

سمبولسٹ تحریک نے ایڈگرایلین پو کو اپنا امام بنایا اور بودلیر اور مالارمے جیسے شاعروں نے اس کی تعریف و توصیف میں زمین آسمان کے قلابے ملائے لیکن اگر خالص فنی معیار سے جانچا اور پرکھا جائے تو اس کی علامت نگاری اور صنائع مصنوعی اور دُور از کار نظر آتے ہیں۔ وہ شیکسپیر کی گرد کو بھی نہیں پہنچتا۔ عالمی ادب کی تاریخ میں اس کا کوئی خاص مقام نہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس کا کلام پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے صنائع، صنائع کی خاطر برتے ہیں۔ وہ زبان و بیان کا قدرتی جُز نہیں بلکہ مصنوعی طور پر عائد کیے گئے ہیں۔ جس طرح انگریزی میں شیکسپیر کے صنائع قدرتی ہیں، اسی طرح فارسی میں حافظ کے ہیں۔ وہ زبان و بیان کا جُز ہیں جنھیں علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ ایڈگرایلین پو کا ابہام و ایہام، چیستان بن گیا ہے۔ اسے سمجھنا بس ویسا ہی ہے جیسے کہ پہیلی بوجھنا۔ یہی کیفیت فرانسیسی علامت نگاروں (سمبولسٹ) کی ہے۔ اسی لیے یہ چیستانی شاعری زیادہ مقبول نہیں ہوئی۔ حقیقت میں جب تک شاعر صنائع کو جذبہ و تخیل کا حصّہ نہیں بناتا اس وقت تک وہ رسمی اور آرایشی رہتی ہیں۔ ایسی صورت میں لازمی طور پر ان میں تصنّع اور تکلّف راہ پا جاتا ہے جو شاعری کی جڑوں کو کھوکھلا کر دیتا ہے۔ علامت نگاروں نے بعض اوقات مثالی پیکروں کو صنائع کے طور پر استعمال کیا لیکن اس کا نتیجہ بھی سپاٹ پن کے سوا کچھ نہیں نکلا۔ چونکہ جذبہ و تخیل ان میں قدرتی طور پر پیوست نہیں اس لیے وہ مضمون سے الگ تھلگ نظر آتی ہیں جیسے کسی نے زبردستی ان کی ٹھونسا ٹھانسی کر دی ہو۔ لفظی پیکر تراشی کرنے والے امیجسٹ شاعروں کے علائم اور پیکر بھی سمبولسٹ شاعروں کے کلام کی طرح لفظی بازی گری معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے جذبے کا اُبھاؤ بھی نہیں نظر آتا۔ اگر یہ ہوتا تو بھی غنیمت تھا۔ اس میں بھی شاعرانہ صداقت ہو سکتی ہے۔ لیکن ان کی تو ہر بات بے تُکی ہے۔

شعر، شاعر کی اندرونی زندگی کا تجربہ ہے جس میں وجدان و تخیل کو بڑا دخل ہے۔ تخیل ہی صنائع کا جنم داتا ہے۔ وہ لاشعور کی یادوں کو کھنگال کر ان میں سے

صنائع سے حقیقی جوہر کو باہر کھینچ نکالتا ہے۔ اس کام میں جذبہ اس کا معاون اور شریک کار ہوتا ہے۔ حافظ کے یہاں صنائع سے معانی کا گہرا تعلق ہے جو اس کے ذہن میں لفظوں کے ساتھ ہی اُبھرتی ہیں۔ اس کا تخیّل صنائع سے تصوّرات کی وضاحت کا کام بھی لیتا ہے اور انھیں چھپانے کا بھی۔ شاعر جب کوئی زندہ اور متحرک استعارہ استعمال کرتا ہے تو اس کی تازگی اور جدّت ایسی ہوتی ہے جیسے کوئی بات کسی پر منکشف ہوگئی ہو۔ پھر تخیّل ان کی اصلیت سے انھیں ہٹا کر اپنا رنگ چڑھا دیتا ہے۔ استعارے کی بدولت شعر حقیقت کا سیدھا سادہ بیان نہیں رہتا بلکہ اس میں آڑا ترچھا پن لازمی طور پر آجاتا ہے۔ صنائع میں لفظوں کے ذریعے تصویر کشی بھی کی جاتی ہے۔ اس تصویر کشی سے صرف نظر ہی لذّت اندوز نہیں ہوتی بلکہ سماعی یادیں بھی برانگیختہ ہوتی ہیں۔ غالب نے اسی کو جنّت نگاہ اور فردوس گوش کہا تھا۔ یہ تصویر کشی چاہے کتنی ہی ذہنی یا جذباتی کیوں نہ ہو، اس میں حسّی عنصر ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ اگر استعارے کی جمالیاتی تخلیق میں جدّت اور تازگی نہیں تو وہ میکانکی ہو جائے گی۔ شاعر جس طرح اپنے اندرونی روحانی تجربوں کو استعارے کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اسی طرح کبھی وہ انھیں مثالی پیکروں کا جامہ زیب تن کراتا ہے۔ یہ بھی پہلے لاشعور اور وجدان میں جنم لیتے ہیں اور بعد میں شعوری طور پر ان کی نوک پلک دُرست کی جاتی ہے۔ یہی حال تمام صنائع کا ہے۔ شعر کی ہیئت میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔ ان کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ ان سے مطالب سمٹ آتے ہیں اور ان کے ذریعے رمز و کنایہ کو اُبھارنے میں مدد ملتی ہے۔ حافظ کے یہاں استعارہ بالکنایہ کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ اس کے باعث معانی کے پھیلنے کے بجائے ایجاز و اختصار پیدا ہو جاتا ہے۔ ذہنی تلازمے اور معنوی رابطے یکجا ہو جاتے ہیں۔ حافظ اور دوسرے شاعروں کی طرح استعاروں کا تعاقب نہیں کرتا بلکہ وہ خود اس کی طرف لپکتے ہوئے آتے اور اس کے تغزّل کے حُسن و زیبائی کو نکھارتے ہیں۔ جہاں وہ استعارے کو ظاہر نہیں کرتا وہاں وہ رمز کے طور پر اس کے پیچھے میں تحلیل

ہوجاتا اور اس کے باطنی تجربے کی غمازی کرتا ہے۔ جذبے کے اُلجھاؤ اور پیچیدگی کو ظاہر کرنے کے لیے بہت سے لفظوں کا استعمال کرنا ضروری ہے لیکن استعارہ بالکنایہ چند لفظوں میں اسے نمایاں کر دیتا ہے۔ اس میں وہ سب تلازمات آجاتے ہیں جو جذبے کی تصویر کے ارد گرد گھومتے رہتے ہیں۔ حافظ کے یہاں استعارے کے استعمال میں معنوی بوجھل پن نہیں اور نہ کہیں فکر کی تازگی اور جدّت کو ٹھیس لگی ہے۔

حافظ کی غزل ایک نمو پذیر گُل کے مثل ہے جس کے سب اجزا باہم مربوط اور ہم آہنگ ہیں۔ موضوع چاہے کچھ ہو، فضا کی وحدت برقرار رہتی ہے۔ اس کے یہاں استعارۂ جذبے اور ادراک دونوں پر محیط ہے۔ یہی سبب ہے کہ جہاں اس نے بیانیہ انداز اختیار کیا وہاں بھی وہ مبہم طور پر ہمیں کچھ بتلاتا اور کچھ چھپاتا ہے تاکہ قاری کا تخیل خلا کو پُر کرے اور احساس اس کے جذبے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرے۔ ایسا کرنے میں لازمی طور پر خود قاری کے ذہنی اور جذباتی تناؤ میں اضافہ ہوتا ہے جس سے وہ لذّت محسوس کرتا ہے۔ اُس کے صنائع اور خاص کر استعارے اس کے اندرونی روحانی تجربے کی طلسمی پُراسراریت کی غمازی کرتے ہیں۔ ان سے اس جذباتی فضا اور کیفیتوں کا پتا چلتا ہے جو شاعرانہ تخلیق کے وقت اس کی شخصیت پر چھائی ہوئی تھیں۔ حافظ کے صنائع اس کے لاشعور کی دین ہیں۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ اس کی شاعری کے الفاظ، صنائع کے لیے ہیں، نہ کہ صنائع لفظوں کی بندشوں کے لیے۔ اس کے یہاں صنائع سے لفظوں کے چہرے کی پژمردگی دُور ہوجاتی اور ان میں زندگی کی تابناکی اور رونق آجاتی ہے۔ کبھی ایسا لگتا ہے جیسے اس کی غزل کا ہر لفظ، لفظ نہیں، کشفی پیکر ہے۔ کہیں ہر لفظ گاتی ہوئی تصویر بن جاتا ہے اور کہیں رنگین نغمہ۔ حیرت ہوتی ہے کہ سپاٹ لفظوں میں یہ اثر پذیری کہاں سے آگئی؟ اس کا راز حافظ کے لہجے میں تلاش کرنا چاہیے جس کی تخلیق میں استعاروں کو بڑا دخل ہے۔ اس کے استعارے اکثر اوقات مرکب

ہیں جن میں مختلف صنائع ملی جلی ہوتی ہیں۔ جس طرح اس کے یہاں حقیقت اور مجاز ملے جلے ہیں، اسی طرح اس کے استعاروں کا بھی یہی انداز ہے۔

استعارے کی بنا تاویل ہے۔ تشبیہ میں مبالغے سے استعارہ جنم لیتا ہے۔ استعارہ بادشاہ ہے اور تشبیہ اس کی کنیز۔ استعارہ، تشبیہ اور کنایہ علم بیان کے بنیادی عناصر ہیں اور دوسرے صنائع انھی سے نکلتے ہیں۔ اگر استعارے میں مشبہ کو ترک کر دیں اور مشبہ بہ کو مذکور رکھیں تو یہ استعارہ بالتصریح ہے جسے استعارۂ عامیہ بھی کہتے ہیں۔ اگر مشبہ بہ کو مذکور اور مشبہ کو متروک کریں تو یہ استعارہ بالکنایہ ہے۔ استعارۂ تخئیلیہ میں حقیقت تخیّل کا رنگ اختیار کرلیتی ہے۔ یہ خالص مجاز ہے جس میں حقیقت سے زیادہ لطف و رعنائی آجاتی ہے۔ حافظ نے اپنے روحانی تجربے میں جس طرح الوہی حقیقت اور مجاز میں توازن قائم رکھا، اسی طرح اس نے اپنی غزل میں بھی اس اصول پر عمل کیا۔ دراصل یہ اس کی طبیعت اور مزاج کی افتاد اور اس کے لیے بالکل فطری ہے۔ استعارہ کا حاصل یہ ہے کہ مشبہ بہ کو عین مشبہ خیال کریں۔ مستعار منہ اور مستعار لہ کی یکجائی ایک شخص، ایک شے یا کسی ایک کیفیت میں وجہ جامع کے ذریعے سے کی جاتی ہے۔ مثلاً محبوب کے رخسار کی تابناکی کو چاند یا سورج کے استعارے سے ظاہر کریں تو روشنی اور چمک دمک وجہ جامع ہے۔ اگر رخسار کا گل سے استعارہ کریں تو رنگینی وجہ جامع ہے۔ وجہ جامع حسی بھی ہوسکتی ہے اور عقلی بھی۔ اگر یہ نہ ہو تو استعارہ فہم سے بعید چیستاں بن جائے گا۔ حافظ کے مرکّب استعاروں میں معانی کی بڑی وسعت ہے۔ اس کے یہاں متضاد اشیا اور متضاد کیفیتیں یکجا ہوجاتی ہیں جو اس کی بلاغت کا خاص انداز ہے۔

استعاروں کی مثالیں: حافظ نے زنگی (حبشی) کا استعارہ کئی جگہ برتا ہے۔ دراصل بنوامیّہ، بنوعبّاس، اور فاطمی اور سلجوقی سلطنتوں میں حبشی لشکر تھے جو جنگ آزمائی میں شہرت رکھتے تھے۔ ان کے علاوہ حبشی غلام اور کنیزیں ملازموں اور بچوں کو دودھ پلانے والی دائیوں کی حیثیت

سے مغربی ایشیا اور ایران میں رکھی جاتی تھیں۔ ان کی نسبت فارسی ادبیات میں ذکر ملتا ہے۔ مثلاً انوریؔ معشوق کی زلفوں کو کھیل کود کرنے والے حبشیوں سے تشبیہ دیتا ہے:

رخسارہ چو گلستان خنداں

زلفین چو زنگیان لاعب

خاقانیؔ کہتا ہے کہ کالے کالے بادلوں سے ابر پھولوں پر اس طرح برستا ہے جیسے حبشی دایہ رومی بچے کو دودھ پلا رہی ہو۔ تشبیہ میں استعارے کا لطف پیدا کیا ہے۔ پھول کو رومی بچہ فرض کیا، کالے ابر کو حبشی دایہ اور بارش کو دودھ کی دھار کہا جو چھاتی میں سے نکلتی ہے۔ پھر سیاہ پستان اور سفید سفید دودھ کی دھاروں میں صنعت تضاد بھی اپنی بہار دکھا رہی ہے۔ پستان اگرچہ کالی ہیں لیکن چونکہ ان کے اندر سے نور کی طرح شفاف دودھ کی دھاریں نکلتی ہیں اس لیے اُن پر بھی نور کا اطلاق کر دیا۔ اس شعر میں محسوسات کو صنائع شعری میں بڑی خوبی سے سمویا اور تصویر کشی کا کمال دکھایا ہے:

ابر از ہوا بر گُل چکاں مانند بزنگی دایگاں

در کام رومی بچگاں پستان نور انداختہ

نظامیؔ نے محبوب کی زلفوں کو اُن حبشیوں سے تشبیہ دی ہے جو کھجور کی چوٹی پر بیٹھے کھجوریں توڑ رہے ہوں۔ محبوب کا کشیدہ قامت سرو سیمیں کے مثل ہے۔ کھجور کے درختوں کی اقسام میں ایک ایسی قسم بھی ہے جس کے تنے کا رنگ سفیدی مائل ہوتا ہے۔ اسے سرو سیمیں سے تشبیہ دی ہے۔ اس شعر میں زلف مستعار اور زنگی مستعار منہ اور وجہ جامع سیاہی ہے۔ اس میں بھی استعارہ، تشبیہ کے انداز میں ہے:

کشیدہ قامتی چو سرو سیمیں   دو زنگی بر سرِ نخلش رطب چیں

حسیت کی بہترین مثال انوریؔ کے اس شعر میں ہے جس میں کہا ہے کہ محبوب کی سُرین کی فربہی اور گدازپن اور اس کی کمر کی لاغری اور نزاکت ایسی ہے جیسے پہاڑ ایک تنکے میں لٹکا ہوا ہو۔ بھلا ایسا تماشا کسی نے دیکھا ہے؟ شعر میں استفہام اور "کہ"

'کاہ' کی تجنیس نے خاص لطف پیدا کر دیا۔ 'کہ' کا لفظ استفہامیہ ہے اور 'کاہ' اور 'کوہ' دونوں کے مخفف کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ تنکے کے لیے آتا ہے تو زیر کے ساتھ اور کوہ کے مخفف کی حیثیت سے آتا ہے تو پیش کے ساتھ۔ شعر میں تشبیہ و تجنیس کو یکجا کر کے بلاغت کا حق ادا کیا ہے۔ حافظ کے یہاں خالص حسّیت کی مثالیں شاذ و نادر ہیں۔ اس کے تشبیہ و استعارہ میں حسّی اور عقلی عناصر ملے جلے ہوتے ہیں۔

حدیث سُرین و میانش چگویم
کہ دیدہ است کوہی معلّق بکاہی

حافظ کے یہاں لشکر کا استعارہ اس طرح برتا گیا ہے کہ غم نے لشکرِ زنگ کی طرح میرے دل پر قبضہ کر لیا۔ اس کے مقابلے کے لیے محبوب کے تابناک چہرے کا رومی لشکر آگیا اور اس نے لشکرِ غم کو مار بھگایا۔ لشکرِ زنگ' غم کی اور رومی لشکر' محبوب کے دیدار کی مسرّت کی نمائندگی کرتا ہے۔ جس طرح حبشی لشکر' رومی لشکر کے مقابلے میں نہیں ٹھہر سکتا' اسی طرح غم کی تاریکی' مسرّت کی روشنی سے شکست کھا جائے گی۔ زدائیدن یا زدودن کے مصدر کی مناسبت بھی قابلِ توجہ ہے۔ اس کے معنی زنگ چھڑانا اور صاف کرنا۔ سیہ زنگ کے لیے دونوں معنی چسپاں ہوتے ہیں۔ شعر میں استعارے اور حسنِ تقابل کو بڑی چابکدستی سے سمویا ہے۔ لشکر دل کے ساتھ صنعتِ مقابلہ اور رعایتِ لفظی سے خاص لطف پیدا کیا ہے:

غمی کہ چوں سپہ زنگ ملک دل بگرفت
ز خیل شادی روم رخت زدایدباز

ایک جگہ "سیاہ و کم بہا" (بے حقیقت حبشی) کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ گلِ بنفشہ کو دیکھو، کیسا دماغدار بنتا ہے کہ باوجود حبشی ہونے کے میرے محبوب کی زلف کے مقابلے میں آتا ہے۔ میں اس کی اس حرکت پر اس سے بہت ناراض ہوں:

ز بنفشہ داغ دارم کہ بزلف او زند دم — تو سیاہ کم بہا بیں کہ چہ در دماغ دارد

حافظ نے لشکر کشی کا استعارہ دوسری جگہ بھی برتا ہے:

تا لشکرِ غمت نکند ملکِ دل خراب ... جانِ عزیزِ خود بنوا می فرستمت
اگر غم لشکر انگیزد کہ خونِ عاشقاں ریزد ... من و ساقی بہم تازیم و بنیادش بر اندازیم
بہ پیشِ خیلِ خیالش کشیدم ابلقِ چشم ... بآں امید کہ آں شہسوار باز آید
گرم صد لشکر از خوباں بقصدِ دل کمیں سازند ... بحمد اللہ والمنۃ بتی لشکر شکن دارم

لشکرِ غم کے علاوہ حافظ نے سلطانِ غم کا استعارہ بھی استعمال کیا ہے۔ وہ اس کے ظلم و زیادتی سے میخانے میں جا کر پناہ لیتا ہے:

سلطانِ غم ہر آنچہ تواند بگو بکن
من بردہ ام ببادہ فروشاں پناہ ازو

لشکر کی مناسبت سے حافظ نے قلب (بمعنی لشکر کی درمیانی سپاہ، جس کے ساتھ سردار یا بادشاہ ہوتا ہے) کی اصطلاح بھی بطور استعارہ استعمال کی ہے:

بزلف گوی کہ آئین دلبری بگذار
بغمزہ گوی کہ قلبِ ستمگری بشکن

اقبال نے لشکر کشی کے استعارے کو اس طرح باندھا ہے:

اگرچہ عقل فسوں پیشہ لشکری انگیخت
تو دل گرفتہ نباشی کہ عشق تنہا نیست

حافظ کے یہاں عروس کی معصومیت، دوشیزگی اور تازگی کے تصور نے عجب گل کھلائے ہیں۔ یہ تصور اس کے جذبہ و تخیل کے تاروں کو چھیڑتا ہے کیونکہ یہ زندگی کی شادابی، بار آوری اور امید پروری کا استعارہ بالکنایہ ہے۔ عروسِ چمن، عروسِ غنچہ، عروسِ ہنر، عروسِ طبع، عروسِ سخن، عروسِ دخترِ رز، عروسِ بخت اور عروسِ جہاں کے استعاروں میں اس نے اپنے تخیل کی رنگارنگی سمو دی ہے:

می دہ کہ نو عروسِ چمن حدِ حسن یافت ... کارِ ایں زماں ز صنعتِ دلالہ میرود
عروسِ غنچہ رسید از حرم بطالعِ سعد ... بعینہ دل و دیں میبرد بوجہِ حسن

ای عروس ہنر از بخت شکایت منما — حجلۂ حسن بیارای کہ داماد آمد
عروس طبع را زیور ز فکر بکرمی بندم — بود کز دست ایام بدست افتد نگاری خوش
حافظ عروس طبع مرا جلوہ آرزوست — آیینۂ ندارم از آں آہ میکشم
کس چو حافظ نکشاد از رُخ اندیشہ نقاب — تا سر زلف عروسان سخن شانہ زدند
عروسی بس خوشی ای دختر رز ! — ولی گہ گہ سزاوار طلاقی
عروس بخت در آں حجلہ باہزاراں ناز — شکستہ کسمہ و برزلف مشک ناب زدہ
جمیلہ ایست عروس جہاں ولی ہشدار — کہ ایں مخدّرہ در عقد کس نمی آید
عروس جہاں گرچہ در حدّ حسنست — ز حد میبرد شیوۂ بیوفائی

اقبالؔ نے عروسِ لالہ کا استعارہ فارسی اور اُردو دونوں میں برتا ہے :

حنا ز خون دل نو بہار می بندد — عروس لالہ چہ اندازہ تشنۂ رنگ است
عروس لالہ بروں آمد از سراچۂ ناز — بیا کہ جان تو سوزم ز حرف شوق انگیز
عروسِ لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب — کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں

حافظؔ کی بلاغت کا یہ خاص انداز ہے کہ وہ اپنے استعاروں سے تصویر کشی کا کام لیتا ہے۔ جب وہ ایسا کرتا ہے تو اس کے مثالی پیکر متحرک تشخّص اختیار کر لیتے ہیں۔ کبھی کیفیات، محسوسات کے رنگ میں جلوہ افروز ہوتی ہیں۔ ساقی کو خطاب کیا ہے کہ تُو شراب کے تابناک چراغ کو آفتاب کے سامنے رکھ دے اور اس سے کہہ کہ صُبح کی مشعل کو اس سے روشن کر۔ اس سے بتلانا یہ مقصود ہے کہ آفتاب بھی شراب کی روشنی اور چمک دمک کا محتاج ہے۔ اس سے شراب کی فضیلت ظاہر کی ہے۔ یہ بھی مطلب ہو سکتا ہے کہ میخوار کی صبح بغیر صبوحی کے نہیں ہوتی، گویا کہ صبح کا انحصار صبوحی پر ہے، ورنہ اس کے نزدیک صبح جیسی ہوئی ویسی نہیں ہوئی۔ اندازِ بیان کے ابہام اور ترچھے پن کے باوجود ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ساقی متحرک اور انتظام میں مصروف ہے اور آفتاب سے گفتگو کر رہا ہے۔ اس شعر میں ساقی اور آفتاب دونوں نے تشخّص اختیار کر لیا ہے۔

نقلِ قول سے تصویر کشی میں ابہام نہیں رہتا بلکہ وہ ہماری نظروں کے سامنے مکمل شکل میں آجاتی ہے۔ یہاں حافظ نے اپنی فنی کیمیاگری کے بصری اور سماعی دونوں کیفیات کو آمیز کردیا:

ساقی چراغ می بره آفتاب دار
گو بر فروز مشعلۂ صبحگاه ازو

اسی غزل کے مطلع میں خود اپنی تصویر کھینچی ہے۔ حافظ عاشقوں کی محفل میں بیٹھے اپنا ساز دُرست کررہے ہیں تاکہ اپنی زمزمہ سنجی سے سب کے دلوں کو گرما دیں۔ پھر اہلِ محفل دُعا کرنے لگتے ہیں کہ بارِ الٰہ! یہ بزم اسی طرح حافظ کے وجود سے فیضان حاصل کرتی رہے۔ بلاغت دیکھیے کہ اپنے لیے خود دُعا نہیں کرتے بلکہ مجلسِ عشّاق سے کرواتے ہیں۔ نقلِ قول کے علاوہ لفظوں سے جو تصویر کشی کی ہے وہ دلکش اور مکمل ہے۔ مجلسِ عشاق کا متحرک منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ حافظ کا ساز دُرست کرنا اور اہلِ مجلس کا ہاتھ اٹھا اٹھا کے حافظ کے لیے دُعائیں کرنا، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا ہم بھی اس میں شریک ہیں:

حافظ کہ ساز مجلس عشّاق راست کرد
خالی مبا د عرصۂ ایں بزمگاه ازو[1]

دُنیا جانتی ہے کہ شیر آہو کا شکار کرتا ہے۔ حافظ اُلٹی گنگا بہاتے ہیں۔ وہ محبوب کے آہوئے چشم سے آفتاب کے شیر کا شکار کرتے اور اس کی ابروؤں سے مشتری کی کمان کو توڑ دیتے ہیں۔ مطلب یہ کہ محبوب کی آنکھوں کی روشنی کے سامنے آفتاب کی تابناکی اور اس کی ابروؤں کے آگے مشتری کی کمان ہیچ ہے۔ برجِ اسد اور برجِ قوس کی طرف بھی کنایہ ہے۔ اِس شعر میں حافظ نے متحرک استعارہ استعمال کیا ہے:

---

[1] اس شعر کا پہلا مصرعہ قزوینی میں "حافظ کہ ساز مطرب عشّاق ساز کرد" ہے؛ مسعود فرزاد میں "حافظ کہ ساز مجلس عشّاق راست کرد" ہے۔ میں نے اسی کو ترجیح دی ہے۔

باآہوان نظر شیر آفتاب بگیر
باابروان دوتا قوس مشتری بشکن

پھر اسی غزل میں استعارہ میں مقابلے کا پہلو نکالا ہے۔ سنبل کی خوشبو کو جب باد بہاری فضا میں پھیلاتی ہے تو معاً محبوب کی زلف مشکیں اس کی شیخی کو نیچا دکھا دیتی ہے، یعنی اس کی خوشبو، سنبل کی خوشبو سے کہیں بڑھ کر ہے:

چو عطر سای شود زلف سنبل از دم باد
تو قیمتش ز سر زلف عنبری بشکن

ایک جگہ غم اور میخانۂ عشق کی تصویر کشی کی ہے۔ غم تشخص اختیار کر لیتا اور میخانۂ عشق کے دروازے پر میرا استقبال کرتا ہے۔ وہ مجھ سے کہتا ہے کہ آ، اور تو یہیں کا ہو جا، میں تیری آمد پر تجھے مبارکباد دیتا ہوں۔ مستعار لیے ہوئے معنی تمام تر متحرک تھے، چونکہ شعر میں کیفیت کو تشخص عطا کیا ہے اور اس میں تشبیہہ کے سوا ایک مناسبت سے لطف کلام میں اضافہ کیا ہے۔ حقیقی اور مجازی معنی میں اگر مناسبت اور علاقہ تشبیہہ سے ہے تو وہ استعارہ ہے اور اگر تشبیہہ کے علاوہ کوئی اور علاقہ ہے تو اسے مجاز مرسل کہتے ہیں۔ اس میں سبب سے مسبّب اور لازم سے ملزوم مراد لیتے ہیں:

تا شدم حلقہ بگوش در میخانۂ عشق
ہر دم آید غمی از تو بمبارکبادم

دل سے پوچھتے ہیں کہ تو محبوب کی زلف کے خم میں خوشی خوشی پھنسنے کو تو پھنس گیا لیکن بتا کہ وہاں تیرا کیا حال ہے؟ باد صبا آئی تھی، وہ کہتی تھی کہ تو بڑا آشفتہ حال ہے۔ نہ جانے وہ ٹھیک کہتی تھی کہ نہیں۔ باد صبا کو تشخص عطا کر کے اس سے گفتگو کا سماں باندھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معانی مستعار ہیں اور تاویل کے طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ مجاز مرسل میں رمز و کنایہ بھی ملاحظہ طلب ہیں:

از چین زلفش ای دل مسکیں چگونہ
کاشفتہ گفت باد صبا شرح حال تو

اس شعر میں زلف کو تشخص دے کر اس سے قول و قرار کیا ہے کہ چاہے سر چلا جائے لیکن میں تیرے قدموں پر سے نہیں اٹھوں گا۔ زلف اور سر کی مناسبت اور رعایت سے شعر میں خاص لطف پیدا ہو گیا۔ لفظ سر کو دو جگہ جس طرح استعمال کیا ہے اس میں تجنیس تام ہے۔ اس طرح مجاز مرسل اور تجنیس اور رعایت لفظی کو یکجا کر دیا ہے۔ یہ حافظ کی بلاغت کا خاص انداز ہے:

بیا کہ با سر زلفت قرار خواہم کرد
کہ گر سرم برود برندارم از قدمت

خورشید کا استعارہ استعمال کیا ہے کہ میرے دل سے جو شعلہ اٹھا تھا وہ آسمان پر پہنچ کر خورشید بن گیا۔ اس کی روشنی اور حدت سب میرے دل کی دین ہیں۔ حافظ کی یہ تاویل بالکل انوکھی ہے:

ایں آتش نہفتہ کہ در سینۂ منست
خورشید شعلہ ایست کہ در آسماں گرفت

بادل، لطف و کرم کا استعارہ ہے اور بجلی عشق و محبت کی آگ کا۔ حافظ کہتا ہے کہ خدا کرے میرے دل میں محبت کی آگ ہمیشہ قائم رہے۔ خرمن، دل کا استعارہ ہے۔ محبت میں لطف و کرم کے ساتھ شعلہ و آتش بھی ہے جو دل کو خاکستر کر دیتی ہے۔ عاشق یہ سب کچھ جانتے ہوئے بھی ان شعلوں سے کھیلتا ہے:

چراغ صاعقۂ آں سحاب روشن باد
کہ زد بخرمن ما آتش محبت او

خرمن کو دل کے استعارے کے لیے دوسری جگہ بھی استعمال کیا ہے اور یہ مضمون باندھا ہے کہ آگ وہ نہیں جس پر شمع ہنستی ہے بلکہ اصل آگ تو وہ ہے جو پروانے کے دل کو جلاتی ہے۔ جس طرح دہقان کی محنت کا حاصل خرمن ہے اسی طرح سوز عشق کا حاصل دل ہے:

آتش آں نیست کہ از شعلہ او خندد شمع　　آتش آنست کہ در خرمن پروانہ زدند

یہ صحیح ہے کہ دخترِ رز کا فریب انسانی عقل کا راہزن ہے۔ اس کے باوجود دُعا ہے کہ انگوری بیل جس لکڑی کے ٹٹے پر چڑھی ہے، وہ کبھی برباد نہ ہو تاکہ دخترِ رز کا اسی طرح ڈنکا بجتا رہے:

فریب دخترِ رز طرفہ میزند رہ عقل
مباد تا بقیامت خراب طارم تاک

حافظ کی جذباتی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ کبھی تو دخترِ رز کو درازیِ عمر کی دُعا دیتے ہیں اور کبھی انھیں احساس ہوتا ہے کہ اس کی وجہ سے وہ اپنی آزادی کھو بیٹھے ہیں۔ کیوں نہ اسے طلاق دے کر چھٹکارا حاصل کرو؟ شعر میں کنائے کا لطف خاص کر قابلِ لحاظ ہے:

عروسی بس خوشی ای دخترِ رز
ولی گہ گہ سزاوارِ طلاقی

ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ میں تو پرہیزگاری کی خاطر گوشہ نشین ہو گیا تھا تاکہ میرا خیال اِدھر اُدھر نہ بھٹکے لیکن میں کیا کروں، میرے پُرانے ہم نشین مغبچے یہاں بھی میرا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ جب انھوں نے دیکھا کہ میں سب سے کٹ کٹا کر گوشہ نشیں ہوں تو وہ وہاں بھی چنگ و دف بجاتے ہوئے پہنچ گئے اور مجھے چاروں طرف سے گھیر لیا تاکہ میری نیّت کو ڈانواڈول کریں۔ بلاغت کا کمال یہ ہے کہ حافظ نے یہ نہیں بتلایا کہ وہ مغبچوں کے راغب کرنے پر اپنی پرہیزگاری کا خیال چھوڑ چھاڑ ان کے ساتھ ہو لیے تاکہ میخانے کو پھر اپنے وجود سے رونق بخشیں یا پارسائی پر قائم رہے۔ یہ بات انھوں نے قاری کے تخیّل پر چھوڑ دی۔ لیکن اندازِ بیان سے پتا چلتا ہے کہ وہ قدیم حقوقِ صحبت کو بھولے نہیں اور انھوں نے مغبچوں کو مایوس نہیں کیا۔ اس شعر میں تصویر کشی سے تخیئلی استعارے کا لُطف دوچند ہو گیا:

من بخیال زاہدی گوشہ نشین و طرفہ آنک
مغبچۂ زہر طرف میزندم بچنگ و دف

اسی مضمون کو دوسری جگہ یوں ادا کیا ہے کہ میں سمجھا تھا کہ میری توبہ کی اساس پتھر کی طرح مضبوط ہے۔ تعجب ہے کہ شیشے کے نازک جام سے ٹکرا کر وہ چکنا چور ہوگئی!

اساس توبہ کہ در محکمی چو سنگ نمود
ببیں کہ جام زجاجی چہ طرفہ اش بشکست

جام کے قہقہے اور معشوق کی اُلجھی ہوئی زلفیں بھلا توبہ کو کیسے قائم رہنے دیں گی! کیا یہ کسی کے لیے ممکن ہے کہ اپنی پارسائی کے زعم میں اُن سے صرف نظر کر سکے؟

خندۂ جام می و زلف گرہ گیر نگار
ای بسا توبہ کہ چوں توبۂ حافظ بشکست

خرد کو ایک جگہ تشخص دیا ہے۔ پہلے تو وہ عشق کے دیوانوں کو گرفتار کرنے کا حکم دیتی تھی لیکن بعد میں معلوم ہوا کہ معشوق کی زلف کی خوشبو نے خود اس پر دیوانگی طاری کر دی ہے۔ تشخص کے ساتھ تصویر کشی نے مل کر شعر کے حسنِ ادا کو دوبالا کر دیا:

خرد کہ قید مجانین عشق می فرمود
ببوی سنبل زلف تو گشت دیوانہ

زلف کو ایک ایسا شخص قیاس کیا ہے جو ڈاکے مارتا پھرتا ہے۔ پھر اپنا ذکر ہے کہ میں ہر ایک بلا سے بچا ہوا امن چین سے زندگی بسر کر رہا تھا۔ لیکن تیری کالی زلف کے غم نے میرے راستے میں جال بچھا کر مجھے گرفتار کر لیا۔ اب میں ہوں اور تیری زلف ہے۔ مجھے اس گرفتاری میں ایسا مزا ملا کہ چاہتا ہوں کہ کبھی اس کی قید سے رہائی نہ ہو۔ تشخص اور تصویر کشی کو بڑی خوبصورتی سے آمیز کیا ہے:

من سرگشتہ ہم از اہل سلامت بودم
دام را ہم شکن طرۂ ہندوی تو بود

بادِ صبا کو تشخص دیا ہے۔ گویا کہ وہ بھی محبوب کے گیسو کی خوشبو سے سرگرداں پھر رہی ہے۔ کنایے اور حسنِ تعلیل کو اس شعر میں آمیز کیا ہے:

من و باد صبا مسکین دو سرگرداں بیحاصل — من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت

استعارے میں تصویر کشی کی آمیزش اِس شعر میں ملاحظہ ہو۔ حافظ کہتا ہے کہ میں کسی خوش خرام کو دیکھ کر عشق کا نعرہ بلند کرتا ہوں کہ کہیں یہ میرا معشوق ہی تو نہیں جو اپنی سرو کی سی بلند قامتی اور خوش رفتاری میں مشہورِ عالم ہے:

تا بو کہ یابم آگہی، از سایۂ سرو سہی
گلبانگ عشق از ہر طرف برخوشخرامی میزنم

اسی غزل میں آگے ایک شعر ہے جس کی موسیقی اور نازک خیالی کی داد نہیں دی جا سکتی۔ کہتا ہے کہ اگرچہ میں جانتا ہوں کہ میرا محبوب جس سے میرے دل کو چین ملتا ہے، میری دلی خواہش کبھی پوری نہیں کرے گا۔ تاہم میں مایوس نہیں ہوتا اور امّید کے سہارے خیالی نقش بناتا اور ہر وقت فال دیکھتا ہوں کہ نہ جانے کامیابی کب نصیب ہوگی۔ اس شعر میں خیالی نقش بنانے والے اور فال دیکھنے والے کی تصویر کشی میں استعارۂ تخئیلیہ بڑا دلآویز ہے:

ہرچند آں آرام دل دانم نہ بخشد کام دل
نقش خیالی میکشم فال دوامی میزنم

ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ میں شراب کی صراحی دفتر کے کاغذوں میں چھپا کر لے جاتا ہوں۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ یہ حساب کتاب کا بہی کھاتا ہوگا۔ تعجب ہے کہ میری ریاکاری کے باعث ان کاغذوں میں آگ نہیں لگ جاتی!

صراحی میکشم پنہاں و مردم دفتر انگارند
عجب گر آتش ایں زرق در دفتر نمیگیرد

حافظ کے چند اور اشعار ملاحظہ ہوں جن میں استعارے برتے گئے ہیں:

ہمای گو مفکن سایۂ شرف ہرگز — دراں دیار کہ طوطی کم از زغن باشد
رفیق خیل خیالم و ہمنشین شکیب — قرین آتش ہجراں و ہم قران فراق
فلک چو دید سرم را اسیر چنبر عشق — ببست گردن صبرم بریسمان فراق
بپای شوق گر ایں رہ بسر شدی حافظ — بدست ہجر ندادی کسی عنان فراق
ای خونبہای نافۂ چیں خاک راہ تو — خورشید سایہ پرور طرف کلاہ تو

بہار و گل طرب انگیز گشت و توبہ شکن — بشادیٔ رخ گل بیخ غم ز دل برکن
رسید باد صبا غنچہ در ہوا داری — ز خود بروں شد و بر خود درید پیراہن
ز دست برد صبا گرد گل کلالہ نگر — شکنج گیسوی سنبل ببیں بروی سمن
نصاب حسن در حدّ کمالست — زکاتم دہ کہ مسکینم فقیرم
خرقۂ زہد مرا آب خرابات ببرد — خانۂ عقل مرا آتش خمخانہ بسوخت

اقبال نے اپنے استعاروں میں حافظ کا رنگ پیدا کیا ہے۔ اس کے استعاروں میں بھی مقصدیت کی جھلکیاں چھپائے نہیں چھپتیں۔ جس طرح صوفی شاعروں کے استعاروں میں ان کے روحانی اور باطنی تجربوں کے کنائے ہوتے ہیں، اسی طرح اقبال نے افادی اور عملی اغراض کے لیے کنائے استعمال کیے ہیں۔ میرے خیال میں یہ بات دعوے سے کہی جاسکتی ہے کہ اقبال کے استعارے جتنی مماثلت حافظ کے استعاروں سے رکھتے ہیں، اتنی کسی دوسرے فارسی زبان کے شاعر سے نہیں رکھتے۔ لیکن حافظ کے استعاروں کی لطافت اسی پر ختم ہوگئی۔ اس ضمن میں اقبال کی کوشش قابلِ داد ہے۔ ایک غیر اہلِ زبان اس سے زیادہ کامیابی نہیں حاصل کرسکتا تھا۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

زمین و آسماں را بر مراد خویش میخواہد — غبار راہ و باتقدیر یزداں داوری کردہ
شرر پریدہ رنگم مگذر ز جلوۂ من — کہ بتاب یک دو آنی تب جاودانہ دارم
یم عشق کشتی من، یم عشق ساحل من — نہ غم سفینہ دارم، نہ سر کرانہ دارم
تو اگر کرم نمائی بمعاشراں بہ بخشم — دو سہ جام دلفروزی ز می شبانہ دارم
در موج صبا پنہاں دزدیدہ بباغ آئی — در بوی گل آمیزی، با غنچہ در آویزی
جہانی از خس و خاشاک درمیاں انداخت — شرارۂ دلکی داد و آزمود مرا
از چمن تو رستہ ام قطرۂ شبنمی بہ بخش — خاطر غنچہ وا شود کم نشود بحرِ تو

اقبال کے یہاں ایسے استعارے بھی کثرت سے موجود ہیں جن میں تصویرکشی کی گئی ہے ان میں رمز و کنایہ کی رنگ آمیزی ملتی ہے۔ بعض جگہ مجرد تصورات بھی اسی انداز میں پیش کیے گئے ہیں:

ہر دو بمنزلی رواں، ہر دو امیر کارواں — عقل بحیلہ میبرد، عشق برد کشاں کشاں
اشک چکیدہ ام ببیں، ہم بنگاہ خود نگر — ریز بہ نیستان من، برق و شرار خویش را
گرچہ شاہین خرد بر سر پروازی ہست — اندریں بادیہ پنہاں قدر اندازی ہست
شعلۂ سینۂ من خانہ فروز است ولی — شعلۂ ہست کہ ہم خانہ براندازی ہست
من ہماں مشت غبارم کہ بجائی نرسد — لالہ از تست و نم ابر بہاری از تست
من بندۂ بی قیدم شاید کہ گریزم باز — ایں طرۂ پیچاں را در گردنم آویزی

تشبیہ : تشبیہ میں ایک شے کو دوسری شے کے مشابہ قرار دیتے ہیں۔ استعارے میں مطالب سمٹتے اور تشبیہ میں پھیلتے ہیں اور ان میں وضاحت آتی ہے۔ تشبیہ میں فکر اور حسی حقیقت ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ شاعر اپنی فنی تخلیق میں اس سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ حافظ کی چند تشبیہوں کی مثالیں ملاحظہ ہوں :

گر خلوت ما را شبی از رخ بفروزی
چوں صبح بر آفاق جہاں سر بفرازم

اس شعر میں شب اور صبح کا مقابلہ اور بفروزی اور بفرازم میں مقابلہ اور تجنیس دونوں ہیں۔ لیکن مجموعی اثر تشبیہ کا ہے۔ حافظ کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ مختلف صنائع کو مجتمع کر دیتا ہے۔ یہ بالکل قدرتی ہے، اس میں نہ کہیں تکلف ہے، نہ تصنع۔ تشبیہ کے ساتھ رعایت لفظی، تجنیس اور مقابلے کو یکجا کرنے کی حافظ کے کلام میں بیسیوں مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً :

زلف را حلقہ مکن تا نکنی بر بندم — طرہ را تاب مدہ تا ندہی بر بادم
یار بیگانہ مشو تا نبری از خویشم — غم اغیار مخور تا نکنی ناشادم
رخ برافروز کہ فارغ کنی از برگ گلم — قد برافراز کہ از سرو کنی آزادم
صبا بلطف بگو آں غزال رعنا را — کہ سر بکوہ و بیاباں تو دادۂ ما را
ندانم از چہ سبب رنگ آشنائی نیست — سہی قداں سیہ چشم ماہ سیما را
ننگرد دیگر بسرو اندر چمن — ہر کہ دید آں سرو سیم اندام را

طمع دراں لب شیریں نکردنم اولیٰ ولی چگونہ مگس از پی شکر نرود
من آدم بہشتیم امّا دریں سفر حالی اسیر عشق جوانان مہوشم
دیدہ دریا کنم و صبر بصحرا فکنم واندریں کار دل خویشں بدریا فکنم
بکشا بند قبا ای مہ خورشید کلاہ تاچو زلفت سر سودا زدہ دریا فکنم
چراغ افروز چشم ما نسیم زلف جانانست مباد این جمع را یارب غم از باد پریشانی
گرچو فرہادم بتلخی جاں برآید باک نیست بس حکایتہای شیریں باز می ماند زمن
ہم جاں بداں دو نرگس جادو سپردہ ایم ہم دل بداں دو سنبل ہندو نہادہ ایم
ای کہ بر مہ کشی از عنبر سارا چوگاں مضطرب حال مگرداں من سرگرداں را

حافظ نے ایک جگہ معشوق کے جسم کو، جب کہ وہ لباس پہن کر بیٹھے، اس شراب سے تشبیہ دی ہے جو جام میں بھری ہو اور اس کے دل کو لوہے سے تشبیہ دی ہے۔ چونکہ اس کا بدن چاندی کی طرح صاف شفّاف ہے اس لیے اسے سیم کہا۔ کیسی تعجب کی بات ہے کہ معشوق کے نازک بدن میں دل لوہے کا ہے یا یہ بالکل ویسا ہی ہے جیسے چاندی میں لوہا چھپا ہوا ہو:

تنت در جامہ چوں در جام بادہ
دلت در سینہ چوں در سیم آہن

غالب نے حافظ کی اس تشبیہ کو مکالمے کا رنگ دیا ہے۔ کلکتہ میں جب اس نے گوری چٹی اور نازک اندام انگریز اور اینگلو انڈین خواتین کو بازاروں میں چلتے پھرتے دیکھا تو اس نے "بزم آگہی" کے ساقی سے دریافت کیا کہ یہ ماہ پیکر کون ہیں ؟ اس نے جواب دیا کہ یہ کشورِ لندن کے معشوق ہیں۔ پھر اس نے پوچھا کہ کیا ان کے سینے میں دل ہیں ؟ اس کا اسے یہ جواب ملا کہ ہاں! ہیں، لیکن وہ لوہے کے ہیں:

گفتم این ماہ پیکراں چہ کس اند گفت خوبان کشور لندن
گفتم ایشاں مگر دلی دارند گفت دارند لیک از آہن

میرا خیال ہے کہ غالب کے ان اشعار کا مضمون حافظ کے مندرجہ بالا شعر پر مبنی ہے۔

اقبال کی چند تشبیہیں ملاحظہ ہوں۔ ان میں بھی مقصدیت کے باوجود حافظ کے تتبع کی کوشش کی ہے :

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گردد — زند بر شعلهٔ خود را صورت پروانه پی در پی
بجانم آرزوها بود و نابود شرر دارد — شبم را کوکبی از آرزوی دل نشینی ده
چراغ لاله اندر دشت و صحرا — شود روشن ترا ز باد بهاران
دمی آسوده با درد و غم خویش — دمی نالاں چو جوی کوهساراں
شوقم فزوں تر از بی حجابی — بینم نه بینم در پیچ و تابم
عشق ناپید و خرد می گزدش صورت مار — گرچه در کاسهٔ زر لعل روانی دارد

تجنیس : یہ علم بدیع کی اصطلاح میں اس صنعت کو کہتے ہیں جس میں دو یا دو سے زیادہ ہم شکل لفظوں کو مختلف معنوں میں استعمال کیا جائے۔ کبھی ایک کلمے میں دوسرے کلمے سے ایک یا دو حرف زیادہ ہوتے ہیں، کبھی ایک کلمہ نصف لفظ سے بنتا ہے، کبھی ایک کلمہ دو لفظوں سے حاصل ہوتا ہے اور کبھی حرکات کا فرق ہوتا ہے۔ استعارے کے علاوہ تجنیس حافظ کی مرغوب صنعت ہے۔ اس کے دیوان میں اس کی سیکڑوں مثالیں ہیں۔ استعارے کی طرح تجنیس کے لیے بھی بڑی قادر الکلامی کی ضرورت ہے۔ حافظ نے اس صنعت کو بھی بڑے فطری انداز میں برتا ہے۔ یہ کہیں بھی ضلع جگت نہیں بنی اور نہ کہیں معنوی تصنع پیدا ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تجنیس کے استعمال میں بھی اس کا ذوق اور تخیل اندرونی نغمے سے تحریک پاتا رہا۔ درج ذیل اشعار میں تجنیس اور صنعت اضداد کو ملایا ہے :

زلفین سیاهی تو بدلداری عشاق — دادند قراری و ببردند قرارم
چراغ روی ترا شمع گشت پروانه — مرا ز حال تو با حال خویش پروانه
الا ای پیر فرزانه مکن عیبم ز میخانه — که من در ترک پیمانه دل پیمان شکن دارم
زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم — ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم
عابدان آفتاب از دلبر ما غافلند — ای ملامت گو خدا را رو مبیں آں رو ببیں

برحمت سر زلف تو واثقم ورنہ ... کشش چو نبود از آنسو چہ سود کوشیدن

مرا بدور لب دوست ہست پیمانی ... کہ بر زبان نبرم جز حدیث پیمانہ

بخواہ جان و دل از بندہ و رواں بستاں ... کہ حکم بر سر آزادگاں رواں داری

طالع اگر مدد دہد دامنش آورم بکف ... گر بکشم زہی طرب ور بکشد زہی شرف

ساقی بہ بی نیازی رنداں کہ می بدہ ... تا بشنوی ز صوت مغنیّ ہُوَ الغنی

ای کہ در کوی خرابات مقامی داری ... جمّ وقت خودی ار دست بجا می داری

شہرۂ شہر مشو تا ننہم سر در کوہ ... شور شیریں منما تا نکنی فرہادم

آبرو میرود ای ابر خطا پوش مبار ... کہ بدیوان عمل نامہ سیاہ آمدہ ایم

بکشا بند قبا تا بکشاید دل من ... کہ کشادی کہ مرا بود ز پہلوی تو بود

پروانۂ او گر رسدم در طلب جاں ... چوں شمع ہماں دم بدمی جاں بسپارم

در چشم پر خمار تو پنہاں فسون سحر ... در زلف بیقرار تو پیدا قرار حسن

حافظ طمع برید کہ بیند نظیر تو ... دیّار نیست جز رخت اندر دیار حسن

من و ہم صحبتی اہل ریا دورم باش ... از گرانان جہاں رطل گراں مارا بس

آں ترک پری چہرہ کہ دوش از بر ما رفت ... آیا چہ خطا دید کہ از راہ خطا رفت

ایک جگہ کہا ہے کہ میرا معشوق اپنے رخ رنگین کو گل کی طرح ہر شخص کو دکھا دیتا ہے۔ اور اگر میں کہوں کہ غیروں کو اپنا چہرہ نہ دکھا تو وہ بجائے اس کے کہ میرے کہنے پر عمل کرے، الٹا مجھ ہی سے اپنا رخ چھپا لیتا ہے۔ اس مضمون کو نہایت خوب صورت تجنیس کے ذریعے ظاہر کیا ہے:

روی رنگیں را بہر کس می نماید ہمچو گل
ور گویم باز پوشاں، باز پوشاند ز من

باز پوشاں اور باز پوشاند میں تجنیس تام ہے۔ اس سے ملتا جلتا مضمون مرزا غالب نے بھی دوسرے انداز سے ادا کیا ہے:

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی ... سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

رعایتِ لفظی: اس میں لفظی اور معنوی تعلق کو نمایاں کیا جاتا ہے:

اگر بزلف دراز تو دست ما نرسد
گناہ بخت پریشان و دست کوتہ ماست

با ہر ستارۂ سروکار ست ہر شبم
از حسرت فروغ رُخ ہمچو ماہ تو

نکتۂ دلکش بگویم خال آں مہرو ببیں
عقل و جاں را بستۂ زنجیر آں گیسو ببیں

از دام زلف و دانۂ خال تو در جہاں
یک مرغ دل نماند نگشتہ شکار حسن

بر ما بسی کمان ملامت کشیدہ اند
تا کار خود ز ابروی جاناں کشادہ اند

زلف تو مرا عمر دراز ست ولی نیست
در دست سر موی ازاں عمر درازم

در گوشۂ امید چو نظارگان ماہ
چشم طلب بر آں خم ابرو نہادہ ایم

دل از جواہر مہرت چو صیقلی دارد
بود ز زنگ حوادث ہر آئینہ مصقول

گوہر مخزن اسرار ہمانست کہ بود
حقّہ مہر بداں مہر و نشانست کہ بود

شوخی نرگس نگر کہ پیش تو بشگفت
چشم دریدہ ادب نگاہ ندارد

گریۂ شام و سحر شکر کہ ضائع نگشت
قطرۂ باران ما گوہر یکدانہ شد

اقبال کے کلام میں رعایتِ لفظی کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

اگر سخن ہمہ شوریدہ گفتہ ام چہ عجب
کہ ہر کہ گفت ز گیسوی او پریشاں گفت

پیالہ گیر کہ می را حلال میگویند
حدیث اگرچہ غریب است راویاں ثقہ اند

تا تو بیدار شوی نالہ کشیدم ورنہ
عشق کاریست کہ بی آہ و فغاں نیز کنند

درون لالہ گذر چوں صبا توانی کرد
بیک نفس گرۂ غنچہ وا توانی کرد

دی مغبچۂ با من اسرار محبت گفت
اشکی کہ فرو خوردی از بادۂ گلگوں بہ

بیا کہ مثل خلیل ایں طلسم در شکنیم
کہ جز تو ہر چہ دریں دیر دیدہ ام صنم است

مرا اگرچہ بہ بت خانہ پرورش دادند
چکید از لب من آنچہ در دل حرم است

صنعتِ مقابلہ: اس میں شاعر دو تصورات یا خیالی پیکروں کو آمنے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ یہ مقابلہ تضاد اور استعارے کی ایک شکل ہے جو منطقی

اور تخلیل صحتِ بیان کے خلاف ہے۔ اس میں خیالات کے تلازم سے حقیقت کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ اس طرح ایک تاثر دوسرے تاثر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ حافظ کے یہاں اس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ ان میں تصویر کشی کا پہلو بھی نکلا ہے اور مختلف صنائع کو یکجا کرنے کا بھی :

بسته ام در خم گیسوی تو امّید دراز — آں مبادا کہ کند دست طلب کوتاہم

چو عطر سای شود زلف سنبل از دم باد — تو قیمتش بسر زلف عنبری بشکن

بوسیدن لب یار اوّل ز دست مگذار — کآخر ملول گردی از دست و لب گزیدن

چو شاہدان چمن زیر دست حسن تو اند — کرشمہ بر سمن و جلوہ بر صنوبر کن

گرچہ شمعش پیش میرم بر غم خنداں شود — ور برنجم خاطر نازک برنجاند ز من

زلف را حلقہ مکن تا نکنی در بندم — طرّہ را تاب مدہ تا ندہی بر بادم

ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیدۂ — ما آں شقایقیم کہ با داغ زادہ ایم

ز میوہ ہای بہشتی چہ ذوق دریابد — ہر آنکہ سیب زنخدان شاہدی نگزید

نہ من بر آں گل عارض غزل سرایم و بس — کہ عندلیب تو از ہر طرف ہزار انند

روشنی طلعت تو ماہ ندارد — پیش تو گل رونق گیاہ ندارد

ز بنفشہ داغ دارم کہ ز زلف او زند دم — تو سیاہ کم بہا بیں کہ چہ در دماغ دارد

مرا از تست ہر دم تازہ عشقی — ترا ہر ساعتی حسن دگر باد

ترسم کہ صرفۂ نبرد روز باز خواست — نان حلال شیخ ز آب حرام ما

کی دہد دست این غرض یا رب کہ ہمدستاں شوند — خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

صنعتِ اضداد : یہ صنعت جذبے کی پیچیدگی اور اُلجھاؤ کو ظاہر کرنے میں مدد دیتا ہے۔ حافظ اس صنعت کے ساتھ حسب معمول دوسری صنعتوں کو ملا دیتا ہے :

گر خلوت ما را شبی از رخ بفروزی — چوں صبح بر آفاق جہاں سر بفرازم

[illegible] کہ شود منکشف پردۂ غیب — گو برون آ کہ کار شب تار آخر شد

خلاص حافظ ازاں زلف تابدار مباد   کہ بستگان کمند تو رستگارانند

مندرجہ ذیل شعر میں اجتماع ضدّین ہے :

مگرم چشم سیاہ تو بیاموزد کار
ورنہ مستوری و مستی ہمہ کس نتوانند

اسی مضمون کو اقبال نے اپنی ایک اُردو غزل میں ادا کیا ہے :

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی ؟

حافظ نے ان اشعار میں بھی اضداد کو یکجا کیا ہے :

دامنی گر چاک شد در عالم رندی چہ باک   جامۂ در نیکنامی نیز می باید درید
بارہا ایں نکتہ تواں گفت کہ آں سنگین دل   کشت مارا و دم عیسیٰ مریم با اوست
چہ عذر بخت خود گویم کہ آں عیار شہر آشوب   بتلخی کشت حافظ را و شکر در دہاں دارد
گنج در آستین و کیسہ تہی   جام گیتی نما و خاک رہیم

اقبال کے یہاں صنعت اضداد کی مثالیں ملاحظہ ہوں :

سوز نوایم نگر! ریزۂ الماس را   قطرۂ شبنم کنم خوی چکیدن دہم
بجلوت اند و کمندی بہ مہر و ماہ پیچند   بخلوت اند و زمان و مکاں در آغوشند
مہر و مہ دیدم نگاہم برتر از پرویں گذشت   ریختم طرح حرم در کافرستان شما
باز ایں عالم دیرینہ جواں می بایست   برگ کاہش صفت کوہ گراں می بایست
نہ از خرابۂ ما کس خراج میخواہد   فقیر راہ نشینیم و شہریار خودیم

کنایہ : حافظ کے یہاں عام طور پر کنایہ، استعارے کا جُز ہے لیکن بعض جگہ اسے الگ بھی استعمال کیا ہے۔ جیسا کہ اس کا قاعدہ ہے وہ استعارے کے علاوہ کنائے کے ساتھ اکثر اوقات کسی دوسری صنعت کی آمیزش کر دیتا ہے جس سے اس کی قادرالکلامی ظاہر ہوتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ مستی کی حالت میں اکثر لوگ سچی بات کہہ دیتے ہیں۔ چنانچہ فقیہ صاحب بھی ایک دن بہت چڑھا گئے تھے۔ نشے کی حالت

میں کہنے لگے کہ شراب اگرچہ حرام ہے لیکن وقف کے مال سے بہرحال بہتر ہے۔ یعنی یہ کہ جو لوگ وقف کا مال ہڑپ کر جاتے ہیں وہ میخوار سے زیادہ گنا ہگار ہیں۔ شرابخوار جو بُرائی کرتا ہے وہ اس کی ذات کی حد تک ہے لیکن وقف کے مال میں خُرد بُرد کرنے والا اللہ اور بندوں کے حقوق کی خلاف ورزی کرتا ہے۔ اس سے بڑھ کر اور کوئی گُناہ نہیں ہو سکتا :

فقیہ مدرسہ دی مست بود و فتویٰ داد
کہ می حرام ولی بہ ز مال اوقافست

اِس شعر میں کنائے اور طنز کے ساتھ نقلِ قول کی آمیزش سے لُطف دوچند ہو گیا۔

ایک جگہ کنائے کے ذریعے تصویر کشی اور مقابلے کا پہلو نکالا ہے۔ بنفشہ بیٹھی اپنی پیچدار زلفوں میں گرہ دے رہی تھی، اتنے میں ادھر سے صبا گزری تو وہ معشوق کی زلف کی حکایت بیان کرنے لگی۔ ظاہر ہے کہ بنفشہ نے اپنے کو معشوق کے زلف کے مقابلے میں حقیر خیال کیا۔ یہاں حافظ نے یہ بات محذوف رکھی کہ بنفشہ نے اپنے کو حقیر سمجھا۔ اس نے صرف کنایہ کر کے چھوڑ دیا تاکہ قاری کا تخیل اس خلا کو پُر کر لے :

بنفشہ طرّۂ مفتول خود گرہ میزد
صبا حکایت زلف تو درمیاں انداخت

اسی غزل میں ایک شعر ہے جس میں کنائے کے ذریعے مقابلہ کیا ہے کہ نرگس نے اپنی خودستائی میں ایک کرشمہ دکھایا تھا۔ تیری آنکھوں نے اسے نیچا دکھانے کو سو فتنے برپا کر دیے :

بیک کرشمہ کہ نرگس بخود فروشی کرد
فریب چشم تو صد فتنہ درجہاں انداخت

مندرجہ ذیل شعر میں کنائے اور طنز کو یکجا کر دیا ہے۔ معشوق کو مخاطب کیا ہے کہ تیرے نرم دل پر آفریں ہے کہ ثواب اس کی نمازِ جنازہ کو آیا ہے جسے تیرے غمزے نے شہید کر دیا تھا :

آفریں بر دل نرم تو کہ از بہر ثواب
کشتۂ غمزۂ خود را بہ نماز آمدۂ

اقبال کے یہاں بھی کنائے کا کثرت سے استعمال ہوا ہے:

برسرِ کفر و دیں فشاں رحمتِ عامِ خویش را بند نقاب برکشا ماہ تمام خویش را

زمزمۂ کہن سرای، گردشِ بادہ تیز کن باز بہ بزم ما نگر، آتش جام خویش را

نشیمن ہر دو ما در آب و گل لیکن چہ رازست این خرد را صحبتِ گل خوشتر آید، دل کم آمیز ست

چہ شود اگر خرامی بسرای کاروانی کہ متاعِ ناروانش دلکی است پارہ پارہ

نماز بی حضور از من نمی آید نمی آید دلی آوردہ ام دیگر ازیں کافر چہ میخواہی

از من برون نیست منزلگہ من من بی نصیبم راہی نیابم

صنعتِ ایہام: اس صنعتِ شعری میں ایسا لفظ کلام میں لاتے ہیں جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب اور دوسرا بعید، لیکن بعید معنی مطلوب ہوتے ہیں۔ حافظ کے کلام سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

بمژدہ جاں بصبا داد شمع در نفسی
ز شمع روی تو اش چوں رسید پروانہ

شمع اور پروانہ میں صنعتِ ایہام ہے:

رخ برافروز کہ فارغ کنی از برگ گلم
قد برافراز کہ از سرو کنی آزادم

سرو اور آزاد میں صنعتِ ایہام اور افروز اور افراز میں صنعتِ تجنیس ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں حافظ نے دو صنائع کو یکجا کر دیا ہے۔

محمود بود عاقبت کار دریں راہ
گر سر برود در سر سودای ایازم

محمود بمعنی اچھا اور ایاز سے مراد معشوق۔ محمود اور ایاز میں صنعتِ ایہام ہے۔

بر بوی کنار تو شدم غرق و امید ست
از موج سرشکم کہ رساند بکنارم

محبوب کے آغوش کی آرزو کو دریا فرض کیا اور امید قائم کی کہ آنسوؤں کی موج کنارے

لگادے گی۔ کنار اور غرق میں صنعتِ ایہام اور کنار اور کنار میں صنعتِ تجنیس ہے۔ یہاں بھی دو صنائع یکجا کردی ہیں۔

دل از جواہر مہرت چو صیقلی دارد
بود ز زنگ حوادث ہر آیینہ مصقول

معشوق کی محبت کے سبب سے دل کا اور حوادثِ زمانہ کا زنگ صاف ہوجاتا ہے۔ زنگ اور آئینہ میں صنعتِ ایہام ہے۔ جواہر، صیقلی اور آئینہ میں مناسبت اور لفظی رعایت ہے۔

آنکس کہ بدست جام دارد
سلطانیِ جم مُدام دارد

مُدام اور جام میں صنعتِ ایہام۔ مُدام بمعنی ہمیشہ، اور یہ لفظ شراب کے لیے بھی آتا ہے۔

صنعتِ حسنِ تعلیل: اس میں کسی وصف کی ایسی علت کا دعوا کرتے ہیں جو حقیقت میں اس کی علت نہیں ہوتی۔ اس صنعت کی بھی بیسیوں مثالیں حافظ کے کلام میں ہیں۔ ہم یہاں صرف چند پیش کرنے پر اکتفا کریں گے:

ز شرم آنکہ بروی تو نسبتش کردم
سمن بدست صبا خاک در دہاں انداخت

اس شعر میں حسنِ تعلیل کے ساتھ کنائے کا بھی لطف ہے۔

پر تو روی تو تا در خلوتم دید آفتاب
میرود چوں سایہ ہردم بر درو بامم ہنوز

اس میں حسنِ تعلیل اور صنعتِ مقابلہ دونوں یکجا ہیں۔

حجاب ظلمت ازاں بست آب خضر کہ گشت
ز نظم حافظ و ایں طبع ہمچو آب خجل

حافظ کہتا ہے کہ میرے اشعار آبِ حیات سے زیادہ روح میں بالیدگی پیدا کرنے والے ہیں، اس لیے آبِ حیات شرمندگی سے ظلمات میں روپوش ہے۔ حسنِ تعلیل

کا خاص پہلو نکالا ہے۔

صنعتِ حسنِ تعلیل کی چند مثالیں اقبال کے کلام سے پیش کی جاتی ہیں:

بہار تا بگلستان کشید بزم سرود نوای بلبل شوریده چشم غنچه کشود

پی نظارۂ روی تو میکنم پا کشش نگاه شوق بجوی سرشک می شویم

هرچند که عشق او آوارۂ راهی کرد داغی که جگر سوزد در سینۂ ماهی نیست

ز اشک صبحگاهی زندگی را برگ و بار آور شود کشت تو ویران تا نریزی دانه پی در پی

صنعت مراعاۃ النظیر: اس میں لفظی اور معنوی مناسبات کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ یہ مناسبات متعدد ہو سکتے ہیں۔

سواد لوح بینش را عزیز از بہر آن دارم
که جان را نسخۂ باشد ز لوح خال هندویت

آنکھ کی پتلی کی سیاہی اس لیے عزیز ہے کہ وہ تیرے خالِ سیاہ کے ہم شکل ہے، جو کہ میری جان کے لیے نسخۂ شفا ہے۔

سوادِ لوح بینش اور لوحِ خال ہندو میں مراعاۃ النظیر ہے۔

تنور لاله چنان برفروخت باد بهار
که غنچه غرق عرق گشت و گل بجوش آمد

تنور، عرق اور جوش میں مراعاۃ النظیر ہے۔

لف و نشر مرتب: علمِ بیان کی اصطلاح میں دو یا کئی چیزوں کا ذکر کرنا اور پھر چند اور چیزیں بیان کرنا جو پہلی چیزوں سے نسبت رکھتی ہوں، اس طرح کہ ہر ایک کی نسبت اپنے منسوب الیہ سے موافقت رکھتی ہو۔ مثلاً حافظ کا یہ شعر ہے:

ساقیا می بده و غم مخور از دشمن و دوست
که بکام دل ما آن بشد و این آمد

دشمن اور دوست اور آں و ایں میں لف و نشر مرتب ہے۔

نقلِ قول اور مکالمہ : بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ نقلِ قول اور مکالمے کے ذریعے شاعر وضاحت اور تفصیل چاہتا ہے۔ لیکن درحقیقت اس کا مقصد اس کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔ وہ یہ چاہتا ہے کہ مطالب اور حقائق کے اُلجھاؤ کو اُن کے حال پر رہنے دے۔ اس کے پیشِ نظر بس یہ ہوتا ہے کہ ان سے لطیف تاثر و احساس پیدا کرے۔ دراصل نقلِ قول اور مکالمے سے وہ معانی کے تعین کے بجائے رمز آفرینی کی کوشش کرتا ہے کہ تغزل کا یہی مقصود و منتہا ہے۔ اس طرح مطالب کی پُراسراریت میں اضافہ ہوتا اور شاعر کے دل کی طلسمی کیفیت کا راز منکشف ہوتا ہے۔ نقلِ قول اور مکالمے سے شعر کے مطلب کی بے پایانی بھی نمایاں ہوتی ہے اور تخیل کو پھیلنے اور بڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ خود تخیل ایک طلسمی عمل ہے جس کا جذبے سے گہرا تعلق ہے۔ شاعر کے لاشعور میں دونوں ساتھ ساتھ اُبھرتے ہیں۔ نقلِ قول اور مکالمے میں بظاہر استعارے کا استعمال نہیں ہوتا لیکن فضا استعارے ہی کی ہوتی ہے۔ بلکہ کہنا چاہیے کہ مکالمہ یا خود کلامی پھیلا ہوا استعارہ بالکنایہ ہے جس کے ذریعے حافظ نے اپنے جذبہ و تخیل کی رچاوٹ کا اظہار کیا ہے۔ جہاں استعارہ ظاہر نہیں ہوتا وہاں وہ پیرایۂ بیان میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ کنایہ اس سے خود بخود پھوٹتا ہے۔

اب حافظ کے کلام سے مثالیں ملاحظہ ہوں :

ساقی بیا کہ عشق ندا میکند بلند — کانکس کہ گفت قصۂ ما ہم ز ما شنید

بنفشہ دوش بگل گفت و خوش نشانی داد — کہ تاب من بہ جہاں طرّۂ فلانی داد

شنیدہ ام سخنی خوش کہ پیر کنعاں گفت — فراق یار نہ آں میکند کہ بتواں گفت

غم کہن بمی سالخوردہ دفع کنید — کہ تخم خوشدلی اینست پیر دہقاں گفت

گرہ بباد مزن گرچہ بر مراد رود — کہ ایں سخن بمثل باد با سلیماں گفت

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت — آفریں بر نظر پاک خطا پوشش باد

فقیہ مدرسہ دی مست بود و فتوی داد — کہ می حرام ولی بہ ز مال اوقافست

ہر کس کہ بدید چشم او گفت | کو محتسبی کہ مست گیرد
بدیں رواق زبرجد نوشتہ اند بزر | کہ جز نکوئی اہل کرم نخواہد ماند
بخندہ گفت کہ حافظ غلام طبع تو ام | ببیں کہ تا بچہ حدم ہمی کند تحمیق

مکالے میں بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے حافظ کہانی بیان کر رہا ہو۔ یہ فریب نظر پیدا کرنے کی لطیف شکل ہے۔ شیکسپیر اور راسین اور دوسرے ڈرامہ نویسوں کے یہاں بھی یہ بات ملتی ہے لیکن ان کے یہاں تفصیل اتنی آجاتی ہے کہ تخیل، تعقل کا رنگ اختیار کرلیتا ہے۔ لیکن غزل کا ایجاز و اجمال اس تفصیل کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ کہانی بیان کرنے میں بھی کنایہ برابر اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ خود کلامی کا یہ عجیب و غریب انداز ہے کہ اپنے آپ کو خطاب کرتے ہیں کہ اے حافظ! تیرے ہاتھ میں معشوق کی زلف کا نافہ ہے، تو دم سادھ کر چپ چاپ بیٹھا رہ، اپنی سانس روک لے کہ کہیں بادِ صبا کو اس بات کی خبر نہ ہوجائے ورنہ وہ نعمت جو اس وقت تیرے پاس ہے، دوسرے بھی اس میں شریک ہوجائیں گے۔ یہ بات شعر میں محذوف رکھی ہے کہ اگر بادِ صبا کو خبر ہوگئی تو وہ معشوق کی زلف کی خوشبو ہر طرف پھیلا دے گی۔ رشک کی بڑی لطیف صورت پیش کی ہے۔ بلاغت کا یہ خاص انداز ہے۔ شعر میں کچھ بتلایا اور کچھ چھپایا ہے۔ جو بات چھپائی ہے اسے قاری اپنے ذہن سے پُر کرتا ہے:

حافظ چو نافہ سر زلفش بدست تست
دم درکش ار نہ باد صبا را خبر شود

حافظ نے اپنی بعض غزلوں میں اپنے اور محبوب کے مکالے کو گفتم اور گفتا کے انداز میں پیش کیا ہے جسے صنعتِ سوال و جواب کہتے ہیں۔ عجیب بات ہے کہ تفصیلی گفتگو کے باوجود اس سے جو تاثر پیدا ہوتا ہے اس میں وضاحت اور تحلیلِ مطالب کے بجائے پُر اسراریت اور طلسمی عنصر نمایاں رہتا ہے جو حافظ کی غزل کی جان ہے۔ عاشق و معشوق کے سوال و جواب کو تغزل میں سمو کر عجیب دلکشی سے پیش کیا ہے۔ اس صنعت

سے بعض اوقات اس ڈراما کی ایک جھلک نظر آجاتی ہے جو شاعر کی اندرونی زندگی میں کھیلا جاتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں نے اس سے کہا کہ تیرے لب و دہن کامیاب کریں گے؟ اس نے جواب دیا کہ تیری جو تمنّا ہے وہ پوری ہوگی۔ بڑا اُمّید افزا جواب ہے۔ لیکن معشوق نے دیدہ و دانستہ "بچشم" کا دو معنی لفظ استعمال کیا۔ یعنی بسروچشم اور دوسرا مطلب یہ ہے کہ تو "لب و دہن" کی کامیابی چاہتا ہے، میری نظر کے تیر تیرے دل کو چھید دیں گے۔ 'لب و دہن' کا خیال بھول جا۔

گفتم کیم دہان و لبت کامراں کنند
گفتا بچشم ہرچہ تو گوئی چناں کنند

میں نے کہا تیرے ہونٹ ملکِ مصر کا خراج طلب کرتے ہیں۔ اس نے جواب دیا کہ اس قیمت کے ادا کرنے میں کوئی ٹوٹا نہیں۔ یہ بات محذوف رکھی ہے کہ میرے ہونٹوں کی قیمت ملک مصر کے خراج سے بھی زیادہ ہے:

گفتم خراج مصر طلب میکنند لب
گفتا دریں معاملہ کمتر زیاں کنند

میں نے کہا تیرے دہن کے نقطے کا کیسے پتا چلا ہے؟ اس نے جواب دیا کہ یہ وہ بات ہے جو صرف نکتہ دانوں کو بتائی جاتی ہے۔ نقطہ اور نکتہ میں صنعتِ تجنیس ہے:

گفتم بنقطۂ دہنت خود کہ برد راہ
گفت ایں حکایتیست کہ با نکتہ داں کنند

میں نے کہا کہ بُت پرست نہ بن، خدا کا ہمنشیں ہو۔ اس نے جواب دیا کہ عشق کے کوچے میں یہ بھی کرتے ہیں اور وہ بھی:

گفتم صنم پرست مشو با صمد نشیں
گفت بکوی عشق ہمیں و ہماں کنند

میں نے کہا کہ شراب خانے کی محبت دل سے غم کو نکال دیتی ہے۔ اس نے جواب دیا

کہ وہ کیسے اچھے ہیں جو کسی کے دل کو خوش کرتے ہیں۔ یعنی اگر مے فروش دل سے غم دُور کرتے ہیں تو وہ بڑے اچھے لوگ ہیں :

گفتم ہوای میکدہ غم میبرد ز دل
گفتا خوش آں کساں کہ دلی شادماں کنند

میں نے کہا کہ شراب اور خرقہ مذہب کا طریقہ نہیں۔ اس نے جواب دیا کہ پیرِ مغاں کے مذہب میں یہ جائز ہے :

گفتم شراب و خرقہ نہ آیین مذہبست
گفت ایں عمل بمذہب پیر مغاں کنند

میں نے کہا کہ شیریں ہونٹ والوں سے بوڑھے کیا فیض اٹھائیں گے۔ اس نے جواب دیا کہ شیریں بوسے سے بوڑھوں میں جوانی کی ترنگ عود کر آتی ہے۔ یہاں معشوق طبیب حاذق کی طرح بڑے اعتماد سے بات کر رہا ہے :

گفتم ز لعل نوش لباں پیر را چہ سود
گفتا ببوسۂ شکرینش جواں کنند

اسی طرح کے سوال و جواب کی آٹھ اشعار کی دوسری غزل ہے۔ اس میں بھی عاشق و معشوق کے راز و نیاز گفتگو کے انداز میں بیان کیے ہیں۔ اس کا مطلع ہے :

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید
گفتم کہ ماہ من شو گفتا اگر برآید

اس غزل کے علاوہ اور متعدد جگہ خطاب یا مکالمہ ہے۔ جہاں وقوع گوئی ہے وہاں خود بخود مکالمہ میں ڈرامائی انداز پیدا ہوگیا ہے۔ ایک جگہ معشوق کو خطاب کیا ہے کہ مجھے ایک بوسہ دے دے۔ وہ ہنس کر پوچھتا ہے کہ بتا، تیرا مجھ سے یہ معاملہ کب [illegible] تھا؟

بگفتمش بلبم بوسۂ حوالت کن
بخندہ گفت کیت با من ایں معاملہ بود

بعض جگہ معشوق کو اس طرح مخاطب کیا ہے :

زلف را حلقہ مکن تا نکنی در بندم　　طرّہ را تاب مدہ تا ندہی بر بادم
رخ برافروز کہ فارغ کنی از برگ گلم　　قد برافراز کہ از سرو کنی آزادم

اس شعر میں افروز اور افراز میں تجنیس اور سرو اور آزاد میں صنعت ایہام ہے۔

ایک جگہ معشوق کی طرف سے فرضی سوال کیا اور پھر خود ہی اس کا جواب دیا۔ نقل قول اور استفہام کے یکجا ہونے سے لطف کلام بڑھ گیا۔ اس کے علاوہ لفظوں سے تصویر کشی بھی کی ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ معشوق پوچھتا ہے کہ اے حافظ! تیرا دیوانہ دل کہاں ہے؟ حافظ جواب دیتا ہے کہ ہے کہاں، وہ جو تیرے گیسو کے خم ہیں، انھی میں ہم نے رکھ دیا تھا، وہیں ہوگا۔ معشوق کے سوال کا براہِ راست جواب دینے کے بجائے امر واقعہ بیان کر دیا جس میں جواب پوشیدہ ہے۔ براہِ راست جواب میں وہ بلاغت نہ ہوتی جو بالواسطہ جواب میں ہے۔ اس میں رمز و کنایہ کی خاص صورت پیدا ہوگئی ہے :

گفتی کہ حافظا دل سرگشتہ ات کجاست
در حلقہ ہای آں خم گیسو نہادہ ایم

معشوق کو خطاب کیا ہے کہ میں آسمان کی گیند سے صورت حال پوچھتا ہوں۔ اس نے کہا کہ تو اس سے کیا پوچھے گا، وہ گیند تو میرے خم چوگاں کی مطیع ہے :

گفتم از گوی فلک صورت حالی پرسم
گفت آں میکشم اندر خم چوگاں کہ مپرس

پھر میں نے اس سے پوچھا کہ تو نے اپنی زلفیں کس کو قتل کرنے کو پریشان کر رکھی ہیں، تو اس نے کہا کہ حافظ! یہ قصّہ دراز ہے، تجھے قرآن کی قسم، اس کے جواب پر اصرار نہ کر۔ شعر میں دراز اور زلف اور حافظ اور قرآن کی رعایت ہے :

گفتمش زلف بخون کہ شکستی گفتا
[illegible] قرآن کہ مپرس

[illegible]

دوش با من گفت پنہاں کاروان تیز ہوش ز شما پنہاں نشاید کرد سرّ میفروش
گفت آساں گیر بر خود کارہا کز روی طبع سخت میگیرد جہاں بر مردماں سخت کوش

سوال و جواب میں معشوق کی شوخ گفتاری بیان کی ہے کہ جب میں نے اس سے کہا کہ میں تیرے ظلم کی وجہ سے شہر چھوڑ دوں گا تو اس نے ہنس کر جواب دیا کہ اچھا ہے چھوڑ دو، یہاں کون تمھارے پاؤں کی بیڑی بنا ہے؟ بیان کا لطف یہ ہے کہ معشوق جانتا ہے کہ عاشق اسے چھوڑ کے کہیں نہیں جا سکتا۔ اس نے جو کہا وہ بطور مزاح ہے:

ز دست جور تو گفتم ز شہر خواہم رفت
بخندہ گفت کہ حافظ برو کہ پای تو بست

مکالمے کی مثالیں اقبال کے یہاں ملاحظہ کیجیے۔

اقبال کی بعض پوری نظمیں مکالمے کے انداز میں ہیں۔ مثلاً محاورہ ما بین خدا و انسان، محاورہ علم و عشق، افکارِ انجم، کرمِ کتابی، لالہ، نوائے وقت، شاہین و ماہی، تنہائی، شبنم اور حور و شاعر وغیرہ۔ خطاب اور مکالمے کی مثالیں:

ای من از فیض تو پایندہ نشان تو کجاست؟
این دو گیتی اثر ماست، جہان تو کجاست؟
دی مغبچہ با من اسرار محبت گفت
اشکی کہ فرو خوردی از بادۂ گلگوں بہ

مندرجہ ذیل شعر حافظ کے انداز میں ہے۔ اس میں صنعتِ تجنیس اور خطاب کو یکجا کیا ہے:

پیالہ گیر ز دستم کہ رفت کار از دست
کرشمہ بازیِ ساقی ز من ربود مرا

نقلِ قول کی مثال ملاحظہ ہو:

ہر زماں یک تازہ جولانگاہ می خواہم ازو
تا جنوں فرمائی من گوید دگر ویرانہ نیست

خطاب اور نقلِ قول کی مثال ملاحظہ ہو۔ خاکستر صبا کو خطاب کرتی ہے کہ صحرا کی ہوا سے میرا شرارہ بجھ گیا ہے۔ تو آہستہ چل تاکہ میرے ذرّے فضا میں منتشر نہ ہو جائیں۔ اس کا خیال رکھ کہ جو کارواں گزر گیا میں اس کی یادگار ہوں:

سحر میگفت خاکستر صبا را — فسرد از بادِ این صحرا شرارم
گذر نرمک پریشانم مگردان — ز سوز کاروانی یادگارم
خراب لذّت آنم کہ چوں شناخت مرا — عتاب زیرلبی کرد و خانہ ویراں گفت

اقبال نے لالہ کو خطاب کیا ہے کہ محبوب کے فراق میں میرے دل میں جو داغ پیدا ہو گئے ہیں وہ ایک چمن کے مثل ہیں جن کی بہار دیکھنے کے قابل ہے میری جگر سوز آہ، صحرا کی خلوت میں اچھی رہتی لیکن میرا واسطہ تو انجمن سے ہے۔ مجھے تو وہیں اپنی آہ و فغاں سے لوگوں کو اپنی طرف راغب کرنا ہے۔ مقصدیت کو بیان کرنے کا لطیف انداز ہے:

از داغ فراق او در دل چمنی دارم — ای لالۂ صحرائی با تو سخنی دارم
این آہ جگر سوزی در خلوت صحرا بہ — لیکن چہ کنم کاری با انجمنی دارم

دوسری جگہ گلِ لالہ کو خطاب کیا ہے اور اپنی مقصدیت اس طرح واضح کی ہے:

ای لالہ ای چراغ کہستان باغ و راغ — در من نگر کہ میدہم از زندگی سراغ
ما رنگ شوخ و بوی پریشیدہ نیستیم — مائیم آنچہ میرود اندر دل و دماغ
مستی ز بادہ میرسد و از ایاغ نیست — ہرچند بادہ را نتواں خورد بی ایاغ
داغی بسینہ سوز کہ اندر شب وجود — خود را شناختن نتواں جز بایں چراغ
ای موج شعلہ سینہ بباد صبا کشای — شبنم چو کہ میدہد از سوختن فراغ

الفاظ کی تکرار: علم معانی و بیان میں یہ ایک صنعت ہے جس سے مطالب کی تاکید مقصود ہوتی ہے اور اس سے شعر کی موسیقیت میں اضافہ ہوتا ہے۔

حافظ کے کلام سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

دل و دینم دل و دینم ببرد ست — برو دوشش برو دوشش برو دوشش
دوای تو دوای تست حافظ! — لب نوشیں لب نوشیں لب نوشیں
نفس نفس اگر از باد نشنونم بویش — زماں زماں چو گل از غم کنم گریباں چاک
از بس کہ دست میگزم و آہ میکشم — آتش ز دم چو گل بتن لخت لخت خویش
اگر بدست من افتد فراق را بکشم — کہ روز ہجر سیہ باد و خان و مان فراق
دریغ و درد کہ تا ایں زماں ندانستم — کہ کیمیای سعادت رفیق بود رفیق
چرخ برہم زنم ار غیر مرا دم گردد — من نہ آنم کہ زبونی کشم از چرخ فلک
توئی کہ خوبتری ز آفتاب و شکر خدا — کہ نیستم ز تو در روی آفتاب خجل
ببوی زلف تو گر جاں بباد رفت چہ شد — ہزار جان گرامی فدای جانانہ

اقبال نے بھی اس صنعت کو استعمال کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے مولانا روم (دیوان شمس تبریز) اور حافظ دونوں سے استفادہ کیا ہے:

عشق اگر فرماں دہد از جان شیریں ہم گذر — عشق محبوب است مقصود است جان مقصود نی
بدہ آں دل بدہ آں دل کہ گیتی را فرا گیرد — بگیر ایں دل بگیر ایں دل کہ در بند کم و بیش است
رقیب خام سودا ست عاشق مست قاصد مست — کہ حرف دلبراں وا مای چنیں محمل افتاد ست
دریں چمن دل مرغاں زماں زماں دگر است — بشاخ گل دگر است و بآشیاں دگر است
مثل شرر ذرہ را تن بہ تپیدن دہم — تن بہ تپیدن دہم بال پریدن دہم
بہار آمد نگہ می غلطد اندر آتش لالہ — ہزاراں نالہ خیزد از دل پرکالہ پرکالہ
نماز بی حضور از من نمی آید نمی آید — دلی آوردہ ام دیگر ازیں کافر چہ میخواہی
میندیش از کف خاکی میندیش — بجان تو کہ من پایاں ندارم
شب من سحر نمودی کہ بطلعت آفتابی — تو بطلعت آفتابی سزد ایں کہ بی حجابی
از چشم ساقی مست شرابم — بی می خرابم بی می خرابم

استفہام: یہ بھی ایک صنعت ہے اور حافظ اور اقبال دونوں نے اسے تحیر کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے برتا ہے۔ دوسری صنائع کی طرح اس

کا بھی شعر کی ساخت اور ترکیب سے گہرا تعلق ہے۔

مندرجہ ذیل اشعار میں حافظ نے استفہام انکاری سے یہ مطلب نکالا ہے کہ معشوق کے دروازے کی گدائی کو سلطنت کے عوض مت فروخت کر۔ بھلا تُو نے کبھی دیکھا ہے کہ کوئی سایہ چھوڑ کر دھوپ میں جائے۔ استفہام انکاری کے علاوہ گدائی اور سلطنت اور سایہ اور آفتاب کا مقابلہ ہے اور اضداد کو جمع کیا ہے۔ ایک ہی شعر میں مختلف صنعتیں ملا دی ہیں:

گدائیِ درِ جاناں بسلطنت مفروش　　　کسی ز سایۂ ایں در بآفتاب رود
گر رود از پیِ خوباں دلِ من معذورست　　　درد دارد چہ کند کز پیِ درماں نرود
طمع در آں لب شیریں نکردنم اولی　　　ولی چگونہ مگس از پیِ شکر نرود

صبا سے دریافت کرتے ہیں کہ میرے متوالے اور شوخ معشوق کا کیا حال ہے؟ تو جا کر اس کی کیفیت معلوم کر اور مجھے بتا:

صبا زاں لولی شنگول سرمست
چہ داری آگہی چونست حالش

میخانے والے حافظ کو خطاب کرتے ہیں کہ تیری عمر اب تک غفلت میں گزری، اب ہمارے ساتھ میخانے آ، اور شوخ اور چنچل معشوقوں کی صحبت سے لطف اندوز ہو، وہ تجھے اچھا کام سکھائیں گے۔ حافظ نے یہ نہیں بتلایا کہ وہ کون سا اچھا کام ہے؟ اسے قاری کے تخیل پر چھوڑ دیا۔ یہ اس کی بلاغت کا خاص انداز ہے:

بغفلت عمر شد حافظ بیا با ما بمیخانہ
کہ شنگولان خوشباشت بیاموزند کاری خوش

ان رندانہ اشعار کے علاوہ اخلاقی نوعیت کا یہ شعر استفہامی انداز میں ہے:

کارواں رفت و تو در خواب و بیاباں در پیش
کی روی رہ ز کہ پرسی چکنی چوں باشی

از دیدہ خون دل ہمہ بر روی ما رود
بر روی ما ز دیدہ چگویم چہا رود

صنعتِ استفہام رمز آفرینی کا وسیلہ ہے جسے حافظ نے کثرت سے برتا ہے۔
مندرجہ ذیل پوری غزل استفہامی ہے:

گر من از باغ تو یک میوہ بچینم چہ شود
پیش پای بچراغ تو ببینم چہ شود

اسی غزل کے مقطع میں استفہام در استفہام پیدا کیا ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ خدا کو معلوم ہے کہ میں عاشق ہوں، اس لیے اس نے میرا قصور معاف کر دیا اور کچھ نہ کہا۔ کاش کہ حافظ بھی اگر اپنے کو جانتا تو کیا اچھا ہوتا:

خواجہ دانست کہ من عاشقم و ہیچ نگفت
حافظ ار نیز بداند کہ چنینم چہ شود

درج ذیل غزلیں پوری کی پوری استفہامی ہیں جن کے مطلعے پیش کیے جاتے ہیں:

صلاح کار کجا و من خراب کجا — ببیں تفاوت رہ کز کجاست تا بکجا
ای نسیم سحر آرامگہ یار کجا ست — منزل آں مہ عاشق کش عیار کجا ست
یارب ایں شمع دلافروز زکاشانہ کیست — جان ما سوخت بپرسید کہ جانانہ کیست
دیدی ای دل کہ غم عشق دگر بار چہ کرد — چوں بشد دلبر و با یار وفادار چہ کرد

اقبال کے یہاں بھی صنعتِ استفہام کی مثالیں ہیں۔ چند ملاحظہ ہوں:

توبجلوہ در نقابی کہ نگاہ برنتابی — مہ من اگر ننالم تو بگو دگر چہ چارہ
ای امن از فیض تو پایندہ! نشان تو کجا ست — ایں دو گیتی اثر ماست، جہان تو کجاست
بہ بحر نغمہ کردی آشنا طبع روانم را — زچاک سینہ ام دریا طلب گو ہرچہ می خواہی
ما را ز مقام ما خبر کن — مائیم کجا و تو کجائی
حیات چیست؟ جہاں را اسیر جاں کردن — تو خود اسیر جہانی، کجا توانی کرد
مقدر است کہ مسجود مہر و مہ باشی — ولی ہنوز نداتی چہا توانی کرد

چساں بسینہ چراغی فروختی اقبال بخویش آنچہ توانی بما توانی کرد
زندگی رہرواں در تگ و تاز است و بس قافلۂ موج را جادہ و منزل کجاست

مندرجہ ذیل غزلیں پوری کی پوری استفہامی ہیں :

عرب کہ باز دہد محفل شبانہ کجاست عجم کہ زندہ کند رود عاشقانہ کجاست
بینی جہاں را خود را نہ بینی تا چند ناداں غافل نشینی

کچھ غزلیں اور تضمینیں

حافظ اور اقبال کے صنائع و بدائع (ایمیجری) کا تقابلی مطالعہ پیش کرنے کا یہ مقصد ہے تاکہ یہ ظاہر ہو کہ اقبال نے حافظ کے پیرایۂ بیان کے تتبع کی کوشش کی اور وہ اپنی اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب ہے۔ اس کا ثبوت اس کی صرف ان غزلوں ہی میں نہیں جو اس نے حافظ کی بحروں اور ردیف و قافیہ میں لکھی ہیں بلکہ تمام غزلوں میں نظر آتا ہے۔ جو صنائع و بدائع حافظ یا اقبال نے استعمال کیے ہیں وہ صرف انھیں کے لیے مخصوص نہیں بلکہ دوسرے اساتذۂ فن کے یہاں بھی ان کے نمونے موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس معاملے میں اقبال کے سامنے فارسی زبان کا وسیع ادب موجود تھا، صرف حافظ تک اس کی نظر محدود نہیں رہی ہوگی۔ اصل بات یہ واضح کرنی ہے کہ چونکہ صنائع و بدائع کا پیرایۂ بیان اور فنی ہیئت سے گہرا تعلق ہے، اس لیے اقبال نے جب حافظ کے اسلوب کی تقلید کی شعوری کوشش کی تو ظاہر ہے کہ وہ صنائع و بدائع کو نظر انداز نہیں کرسکتا تھا۔ حافظ نے جو صنائع برتے ہیں وہ اس سے پہلے سنائی، سعدی، مولانا روم (دیوان شمس تبریز) اور عراقی کے یہاں موجود ہیں۔ لیکن حافظ نے استعارہ بالکنایہ کو جس کثرت اور تواتر کے ساتھ برتا ہے، اس سے اس کے پیرایۂ بیان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ استعارہ اس کے یہاں، زبان کے علاوہ جذبے کا بھی جزو ہے۔ اس کی ہیئت اور صورت سے صاف ظاہر ہے کہ وہ خارج سے نہیں عائد کیا گیا بلکہ تحت شعوری یادوں کی گہرائی میں سے ابھرا

ہے۔ چونکہ حافظ پر جذب کی کیفیت طاری تھی اس لیے اس کے انداز بیان میں استعارے نے تشبیہ اور دوسرے صنائع کے مقابلے میں خود بخود اہمیت حاصل کرلی۔ اس سے اس کے اندرونی تجربوں کی گہرائی اور پیچیدگی دونوں ظاہر ہوتی ہیں۔ وہ سعدی اور خسرو کی طرح اپنے نفسیاتی اُلجھاؤ کو سادگی میں تحلیل نہیں کرتا بلکہ اس کو اس کے حال پر چھوڑ دیتا ہے۔ تعجب ہے کہ اس کے باوجود اس کے کلام کی روانی اور برجستگی میں کہیں کمی نہیں پیدا ہوئی۔ اس کے استعاروں کا تتبع اس کے بعد آنے والے فارسی زبان کے شعرا میں کوئی نہیں کرسکا۔ انھوں نے استعارے استعمال کیے لیکن ان میں بلند آہنگی آگئی جیسا کہ اکبری عہد کے شعرا کے یہاں، یا متاخرین میں صائب اور بیدل کے کلام میں۔ میرا خیال ہے کہ حافظ کے استعاروں کا تتبع کرنے میں اگر کوئی کامیاب ہے تو وہ اقبال ہے۔ اس نے اپنے تعقّل اور مقصدیت کے اُلجھاؤ کو حافظ کے تتبع سے رفع کرنے کی کوشش کی۔ اپنے انداز بیان میں تاثیر اور دلآویزی پیدا کرنے کے لیے اس نے حافظ کی طرف رجوع کیا گو کہ اسے حافظ کے بعض خیالات پر اعتراض تھا۔ بایں ہمہ اس نے کھلے دل سے اعتراف کیا کہ حافظ کی روح اس کے باطن میں موثر اور کارفرما ہے۔

اقبال نے متعدد غزلیں حافظ کی بحروں اور ردیف و قافیہ میں لکھی ہیں۔ میرے خیال میں ان کا موازنہ بے سُود ہے کیوں کہ حافظ کا تتبع صرف انھی تک محدود نہیں بلکہ اس کی سب غزلوں کی ہیئت میں نمایاں ہے۔ اکثر اوقات ان غزلوں میں زیادہ نمایاں ہے جن کی بحریں حافظ کی بحروں سے الگ ہیں۔ ویسے اس نے حافظ کے علاوہ مولانا روم (دیوان شمس تبریز) اور خسرو کی غزلوں پر بھی غزلیں لکھی ہیں۔ اس کے باوجود اس نے ان دونوں اساتذہ کا پیرایۂ بیان نہیں اختیار کیا۔ حافظ نے خسرو کی غزل پر، جس کی ردیف 'برخیزم' ہے، غزل کہی۔ نہ صرف غزل کہی بلکہ ایک شعر میں خسرو کا مضمون بھی مستعار لے لیا۔ بالکل اسی طرح جیسے کہ اس نے سعدی، سلمان ساوجی اور خواجو کرمانی سے مضامین مستعار لیے۔ شیکسپیر کے یہاں

بھی ایسی مثالیں موجود ہیں جن میں اس نے اپنے پیشروؤں سے پوری طرح استفادہ کیا۔ ایسا کرنے سے فن کار کی عظمت پر حرف نہیں آتا۔

لیکن اس کے باوجود مجموعی طور پر یہ کہنا درست ہے کہ حافظ کی غزل میں خسرو کے اسلوب کا اثر بہت کم ہے۔ اگرچہ حافظ نے سعدی کی بحروں اور ردیف و قافیہ میں تیس سے اوپر غزلیں کہیں لیکن اس کے یہاں سعدی کا اثر خسرو سے بھی کم ہے۔ سعدی نے اپنی سادگی اور برجستگی میں حکیمانہ مطالب کو آمیز کیا۔ اس کے یہاں سوز برائے نام ہی ہے بلکہ کہنا چاہیے نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس کے برعکس خسرو نے بیان کی سادگی کی حد تک تو سعدی کا تتبع کیا لیکن اس کے یہاں سعدی کے مقابلے میں سوز و دردمندی کہیں زیادہ ہے۔ مولانا روم کے یہاں بھی سوزِ عاشقانہ کی کمی نہیں۔ میرا خیال ہے کہ حافظ کا سوزِ آرزو بنیادی طور پر تو خود اس کی فطرت کا تقاضا تھا لیکن اس باب میں مولانا اور خسرو کے اثر کو بالکل نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ وہ استعارہ سازی (امیجری) میں ان دونوں سے اور سعدی سے بہت آگے بڑھ گیا۔ اسی سے اس کے ہیئت و اسلوب اور حسنِ ادا کی جلوہ گری ہوئی۔ اس کا پیرایۂ بیان سوز و مستی کو سمونے سے بنا۔ حافظ نے جس طرح مجاز اور حقیقت کو ملایا اسی طرح اس نے اپنے سوز و مستی کو رنگینی سے آمیز کیا۔ حافظ کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ اضداد کو جمع کرتا اور اپنے جذب دروں سے ان میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔

اقبال نے حافظ کی غزلوں پر جو غزلیں کہی ہیں ان میں بھی اس نے حافظ کے اسلوب میں اپنی ہی بات کہی ہے۔ بعض جگہ مضمون مستعار لیے ہیں اور ایک جگہ تو حافظ کا مصرع اپنی غزل میں شامل کر لیا ہے۔ صرف چند لفظ بدلے ہیں۔ "نہ ہر کہ" کی بجائے "اگرچہ" کر دیا ہے۔

حافظ:

ہزار نکتۂ باریکتر ز مو اینجا ست نہ ہر کہ سر بتراشد قلندری داند

اقبال:

بیا بمجلس اقبال و یک دو ساغر کش اگرچہ سر نتراشد قلندری داند

اسی غزل کے مطلع میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے مقصدیت کا جامہ پہنا دیا ہے۔

حافظ:

نہ ہر کہ چہرہ برافروخت دلبری داند   نہ ہر کہ آئینہ سازد سکندری داند

اقبال:

ہزار خیبر و صد گونہ اژدر ست اینجا   نہ ہر کہ نان جویں خورد حیدری داند

اس غزل میں بھی اقبال نے حافظ سے پورا استفادہ کیا ہے۔

حافظ:

شاہد آں نیست کہ موی و میانی دارد   بندۂ طلعت آں باش کہ آنی دارد

اقبال:

عاشق آں نیست کہ لب گرم فغانی دارد   عاشق آنست کہ برکف دو جہانی دارد

حافظ کا مصرعہ ہے "چراغ مصطفوی باشرار بولہبیست"۔ اقبال نے مضمون بدل کر اس میں مقصدیت کو داخل کر دیا۔

حافظ:

دریں چمن گل بی خار کس نہ چید آری   چراغ مصطفوی باشرار بولہبیست

دوسری جگہ کہا ہے کہ بولہب کا وجود عشق کے کارخانے میں جسے دنیا کہتے ہیں، ضروری ہے:

در کارخانۂ عشق از کفر ناگزیر ست
آتش کرا بسوزد گر بولہب نباشد

اقبال:

(خرتراو)
نہال ترک زبرق فرنگ بار آورد   ظہور مصطفوی را بہانہ بولہبیست

اقبال نے مصطفوی اور بولہبی کے مضمون کو اردو میں کئی جگہ بیان کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کا مضمون حافظ کے مذکورہ بالا شعر سے ماخوذ ہے:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز   چراغ مصطفوی سے شرار بولہبی

عشق اور عقل کا مقابلہ کیا ہے کہ عشق مصطفیٰ ہے اور عقل، بولہب :

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا
عشق تمام مصطفیٰ، عقل تمام بولہب

پھر کہا ہے کہ مصطفوی صفت جوڑنے والی اور بولہبی توڑنے والی اور افتراق پیدا کرنے والی ہے :

یہ نکتہ پہلے سکھایا گیا کس اُمّت کو
وصال مصطفوی، افتراق بولہبی

ایک غزل میں حافظ نے کہا کہ میرے باپ یعنی حضرت آدمؑ نے گندم کے دو دانوں کے بدلے میں بہشت کو فروخت کر ڈالا تھا۔ میں ساری دُنیا کی حکومت کو ایک جَو کے بدلے کیوں نہ بیچ دوں!

پدرم روضۂ رضواں بدو گندم بفروخت
من چرا ملک جہاں را بجوی نفروشم

اقبالؔ نے اپنی غزل میں جو حافظؔ ہی کی بحر اور ردیف و قافیہ میں ہے، اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے کہ حق تعالیٰ نے مجھے ایک گندم کے دانے کی پاداش میں دُنیا میں پھینک دیا۔ اے ساقی! تو اب شراب کے ایک گھونٹ سے مجھے افلاک کے پرے پھینک دے۔ اقبالؔ کے اس شعر میں حافظؔ کی مستی کا رنگ چوکھا ہو گیا ہے :

او بیک دانۂ گندم بزمینم انداخت
تو بیک جرعۂ آب آنسوی افلاک انداز

اقبالؔ نے بعض جگہ حافظؔ کی بحر بدل کر اسی کے ردیف و قافیہ کو برقرار رکھا۔ مثلاً حافظؔ کی غزل کا مطلع ہے :

المنۃ للہ کہ در میکدہ باز ست
زاں رو کہ مرا بر در او روی نیاز ست

دوسرا شعر ہے جسے میں حافظؔ کے نشتروں میں شمار کرتا ہوں۔ اس میں مضمون

یہ بیان کیا ہے کہ میخانے کے مٹکے اپنی خلقی مستی کے باعث جوش و خروش میں ہیں کیوں کہ ان کے اندر جو شراب ہے وہ حقیقت ہے، مجاز یعنی گزرنے والی اور عارضی نہیں۔ وہ ہمیشہ رہنے والی ہے۔ اسی کو "مے باقی" بھی کہا ہے۔ مستی اور جوش و خروش انسانی وجود کا تقاضا ہے۔ کسی نے باہر سے یہ کیفیت نہیں پیدا کی۔ جس طرح وجود حقیقی ہے اسی طرح جوش و مستی بھی حقیقی ہیں:

خمہا ہمہ در جوش و خروشند ز مستی
واں می کہ در آنجاست حقیقت نہ مجازست

مولانا روم نے اسی بات کو اس طرح کہا کہ ہم شراب سے مست نہیں ہوئے بلکہ شراب ہمارے وجود سے مست ہوئی۔ ہم قالب سے نہیں، قالب ہم سے ہے:

قالب از ما ہست شد نی ما ازو
بادہ از ما مست شد نی ما ازو

اقبال نے حافظ کی مندرجہ بالا غزل کی بحر میں اس طرح تصرف کیا ہے:

بیا کہ بلبل شوریدہ نغمہ پرداز است
عروس لالہ سراپا کرشمہ و ناز است

حافظ نے کہا تھا کہ مٹکے میں شراب کا ابال اور اپھان خلقی ہے، اقبال اسی مضمون کو اس طرح ادا کرتا ہے کہ نغمہ و آہنگ خلقی ہیں۔ ان کا انحصار نہ گانے والے کے گلے پر ہے اور نہ ساز کے تاروں پر:

نواز پردۂ غیب است ای مقام شناس
نہ از گلوی غزل خواں نہ از رگ ساز است

بعض جگہ اقبال نے حافظ کی ردیف رہنے دی اور بحر اور قافیہ بدل دیا۔ "کجاست" کی ردیف تحیر اور استفہام کو برانگیختہ کرتی ہے۔

حافظ:

ای نسیم سحر آرامگہ یار کجاست   منزل آن مہ عاشق کش عیار کجاست

اقبال :

عرب کہ باز دہد محفل شبانہ کجاست عجم کہ زندہ کند رود عاشقانہ کجاست

ان غزلوں کے مضامین ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ بایں ہمہ اقبال اپنے اسلوب بیان میں حافظ کے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ حافظ کے یہاں زیادہ زور تحیّر و استعجاب پر اور اقبال کے یہاں استفہام پر ہے۔ اقبال فہم و تعقّل کے ذریعے عمل و حرکت کے لیے راستہ صاف کرنا چاہتا ہے جو اس کی اجتماعی مقصد پسندی کا امین ہے۔ وہ عرب و عجم کی بوڑھی اور زندگی کی دوڑ میں ہاری ہوئی تہذیبوں کے بدن میں نیا خون دوڑانا چاہتا ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ یہ تہذیبیں زندگی کے سمندر میں بیتاب موج کی طرح متحرک ہو جائیں۔ ساحل کی فکر نہ کریں کیوں کہ موج کی حرکت ساحل سے بے نیاز ہے۔ بود و نبود کے اعتبارات کو فراموش کر کے ابدیت سے ہم آغوش ہو جائیں۔ ان سب امور کی تہ میں تعقّل کی کارفرمائی صاف نظر آتی ہے جس پر بڑی خوبی سے جذبے کا رنگ چڑھایا ہے۔ اس کے برعکس حافظ چاہے "فکرِ معقول" کی بات کرے، تحلیلی فکر کے بجائے تخیّلی فکر اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی۔ مقطع میں کہا ہے کہ اے حافظ! زمانے کے چمن میں بادِ خزاں کا رنج نہ کر۔ اگر تو "فکرِ معقول" سے کام لے تو تجھے محسوس ہوگا کہ عالم میں کوئی گل بدون خار نہیں ہوتا۔ 'فکرِ معقول' کی دعوت بھی جذباتی ہے۔ یہ اس لیے نہیں کہ اس سے قوانینِ فطرت کی تفہیم ہو یا اس پر تصرّف حاصل کرنے میں مدد ملے۔ گویا کہ اس کا تفکّر بھی جذبہ و تخیّل کا مرہونِ منت ہے۔ حافظ اور اقبال میں فکر و احساس کے ظاہری فرق و اختلاف کے باوجود ان کی اندرونی موافقت اور ہم آہنگی چھپائے نہیں چھپتی۔

حافظ :

شب تار است و رہ وادی ایمن در پیش آتش طور کجا موعد دیدار کجاست

آنکس است اہل بشارت کہ اشارت داند نکتہ‌ہا ہست بسی محرم اسرار کجاست

ہر سر موی مرا با تو ہزاران کار است ما کجاییم و ملامت گر بیکار کجاست

باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش | کاین دل غمزده سرگشته گرفتار کجاست
حافظ از باد خزاں در چمن دہر مرنج | فکر معقول بفرما گل بی خار کجاست

اقبال کی بحر اور قافیہ مختلف ہیں لیکن ردیف حافظ ہی کی ہے۔ اس نے بھی استفہامی انداز میں ذہنی تلازمات اور معنوی روابط و لطائف کو یکجا کیا ہے۔ بحر مختلف ہونے کے باوجود دونوں استادوں کی اندرونی نغمہ و آہنگ کی یکسانیت تعجب انگیز ہے۔

اقبال :

دریں چمن کدہ ہر کس نشیمنی سازد | کسی کہ ساز دو وا سوزد آشیانہ کجاست
ہزار قافلہ بیگانہ وار دید و گذشت | ولی کہ دید باندازِ محرمانہ کجاست
چو موج خیزو بیم جاودانہ می آویز | کرانہ میطلبی بی خبر کرانہ کجاست
بیا کہ در رگِ تاک تو خون تازہ دوید | دگر مگوی کہ آں بادۂ مغانہ کجاست
بیک نورد فرو پیچ روزگاراں را | ز دیر و زود گذشتی دگر زمانہ کجاست

حافظ :

روشن از پرتو رویت نظری نیست کہ نیست | منت خاک درت بر بصری نیست کہ نیست

اقبال :

سرخوش از بادۂ تو خم شکنی نیست کہ نیست | نیست لعلین تو شیریں سخنی نیست کہ نیست

حافظ کی غزل کے مقابلے میں اقبال کی غزل بہت ہلکی ہے۔ حافظ سے 'لعل' کا استعارہ لینے کے باوجود اشعار میں رنگینی اور تاثیر نہیں پیدا ہوئی۔ حافظ کی غزل میں بارہ اشعار ہیں، ایک سے ایک بڑھ کر بلند اور معنی خیز۔ اقبال نے اپنی غزل پانچ اشعار پر ختم کر دی۔ غالباً یہ محسوس کر کے کہ حافظ کی زمین میں وہ کوئی جدت نہیں پیدا کر سکے گا۔

اب دونوں استادوں کی مندرجہ ذیل غزلیں ملاحظہ فرمائیے جن کی بحر مختلف ہے لیکن ردیف و قافیہ وہی ہے۔ ان غزلوں کے موازنہ سے محسوس ہوتا ہے کہ اقبال

اپنے فنی پیشوا حافظ سے کچھ آگے بڑھ گیا ہے۔ یہ بھی اُستاد ہی کا فیض ہے کہ شاگرد کبھی کبھی اس سے دو قدم آگے بڑھ جائے۔

حافظ :

دارم امید عاطفتی از جناب دوست　　کردم خیانتی و امیدم بعفو اوست
دانم کہ بگذرد ز سر جرم من کہ او　　گرچہ پری وشست ولیکن فرشتہ خوست
ہیچست آں دہان و نبینم ازو نشاں　　مویست آں میاں و ندانم کہ آں چہ موست
بی گفت وگوی زلف تو دل را ہمی کشد　　با زلف دلکش تو کرا روی گفت وگوست
عمریست تا ز زلف تو بوئی شنیدہ ایم　　زاں بوی در مشام دل من ہنوز بوست
حافظ بدست حال پریشان تو ولی　　بر بوی زلف یار پریشانیت نکوست

اقبال :

ما از خدای گم شدہ ایم او بجستجوست　　چوں ما نیازمند و گرفتار آرزوست
گاہی بہ برگ لالہ نویسد پیام خویش　　گاہی درون سینۂ مرغان بہ ہاؤ ہوست
در نرگس آرمید کہ بیند جمال ما　　چنداں کرشمہ داں کہ نگاہش بہ گفتگوست
آہی سحرگہی کہ زند در فراق ما　　بیرون و اندرون زبر و زیر و چارسوست
ہنگامہ بست از پی دیدار خاکئ　　نظارہ را بہانہ تماشای رنگ و بوست
پنہاں بہ ذرہ ذرہ و ناآشنا ہنوز　　پیدا چو ماہتاب و بآغوش کاخ و کوست
در خاکدان ما گہر زندگی گم است　　ایں گوہری کہ گم شدہ ماییم یا کہ اوست

حافظ نے حسب معمول حقیقت اور مجاز دونوں کو اپنی اس غزل میں ملا دیا ہے۔ اس کے برعکس اقبال کی غزل میں دقیق روحانی اور فلسفیانہ مضامین کو آب و رنگ شاعری میں بڑی خوبصورتی سے سمو کر پیش کیا ہے۔ یہ غزل اقبال کی نہایت بلند اور کامیاب غزلوں میں ہے کیا باعتبارِ زبان و بیان اور کیا باعتبارِ مطالب و معانی۔ اس کی روانی اور لب و لہجہ اہلِ زبان کا سا ہے۔ اس غزل میں اس نے بڑی کامیابی سے حافظ کے طرز و اسلوب کی تقلید کی ہے۔ اقبال کے پیش نظر حقیقی محبوب وہ ہے جو انسان کی تلاش و جستجو میں

گرفتار آرزو ہے۔ اسی سے خودی کے تصور کا شاخسانہ پھوٹتا ہے۔ آخر میں ذات باری سے دریافت کرتا ہے کہ جو گوہر ہماری خاک میں گم ہوگیا وہ ہم ہیں کہ تو ہے؟ اس سوال میں انسان کی دائمی تلاش و جستجو کی پوری سرگزشت سمٹ آئی ہے۔ یہ خیال کہ جس طرح انسان، خدا کی جستجو میں ہے اسی طرح خدا بھی انسان کی تلاش میں ہے، انوکھا اور انسانی وجود کی پُراسراریت میں اضافہ کرنے والا ہے۔ اقبال نے اس بلند پایہ غزل میں روحانیت اور تغزل کی کیمیاگری بڑے ہی دلکش انداز میں کی ہے۔ اس میں وہ اپنے فن کے اوجِ کمال پر نظر آتا ہے۔

حافظ کی غزل ہے:

ای فروغ ماہ حسن از روی رخشان شما — آبروی خوبی از چاہ زنخدان شما
دل خرابی میکند دلدار را آگہ کنید — زینہار ای دوستاں جان من و جان شما
کی دہد دست این غرض یارب کہ ہمدستاں شوند — خاطر مجموع ما زلف پریشان شما
میکند حافظ دعائی بشنو آمینی بگو — روزی ما باد لعل شکّر افشان شما

اقبال:

چوں چراغ لالہ سوزم در خیابان شما — ای جوانان عجم جان من و جان شما
تا سنانش تیز تر گردد فرو پیچیدمش — شعلۂ آشفتہ بود اندر بیابان شما
فکر رنگینم کند نذر تہی دستاں شرق — پارۂ لعلی کہ دارم از بدخشان شما
حلقہ گرد من زنید ای پیکران آب و گل — آتشی در سینہ دارم از نیاکان شما

اقبال کا مطلع حافظ کے اس شعر کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ 'دل خرابی میکند دلدار را آگہ کنید۔ زینہار ای دوستاں جان من و جان شما'۔ 'جان من و جان شما' کا ٹکڑا اقبال نے مطلع میں حافظ سے ہوبہو لے لیا۔ دونوں عارفوں کی ان غزلوں میں سب مضمون الگ الگ ہیں جن میں حکمتِ حیات کی اپنے اپنے رنگ میں ترجمانی کی ہے۔ حافظ نے اپنے خاطر مجموع اور محبوب کی زلف پریشان میں موافقت پیدا کرلی اور دلجمعی کی ایک صورت نکال لی۔ اس کے برعکس اقبال اپنے کو شعلہ آشفتہ کے مماثل سمجھتا ہے

جو بیابان میں آگ لگا دیتا ہے۔ لیکن حافظ کی دل جمعی میں بھی بڑی توانائی پوشیدہ ہے۔ اسی میں اس کے متحرک تصورات جنم لیتے ہیں۔ حافظ کے یہاں اجتماعِ ضدین کا خاص انداز ہے۔ محبوب کی زُلف کی آشفتہ حالی سے وہ دلی اطمینان حاصل کرنے کا قرینہ اور سلیقہ جانتا ہے:

منال ای دل کہ در زنجیرِ زلفش
ہمہ جمعیت ست آشفتہ حالی

"خاطر مجموع ما زُلف پریشان شما" میں بھی اسی جانب اشارہ ہے۔ خاطرِ مجموع میں جس اطمینان کا ذکر ہے وہ سکونی نہیں بلکہ بیقراری کی نئی نئی صورتیں پیدا کرتا ہے۔

جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ حافظ غزل کا امام ہے۔ اس سے کسی دوسرے شاعر کا فنی مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ اُس کی جدت اور بدیع گوئی اپنی مثال آپ ہے۔ فارسی زبان کے کسی شاعر نے اس کے تتبع کی جرأت نہیں کی۔ یہ جرأتِ رندانہ اقبال کے حصے میں آئی۔ اس لحاظ سے اسے حافظ کے تتبع کا شرفِ اوّلیت حاصل ہے۔ میرا خیال ہے کہ وہ حافظ کے تتبع میں بڑی حد تک کامیاب ہے۔ جو کسی غیر اہلِ زبان کے لیے بڑی فخر کی بات ہے۔ حافظ کے بعض خیالات کا نقاد ہونے کے باوجود وہ اس کے اسلوب اور پیرایۂ بیان کو فنی کمال سمجھتا تھا۔ اسی لیے اس نے اس کی شعوری تقلید کی۔ اس کا یہ خیال کہ اس کے فنی وجود میں حافظ کی روح حلول کر آئی ہے' اس کے صحیح وجدانی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔

حافظ اور اقبال کے کلام میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ ان دونوں نے شعور اور لاشعور میں مکمل مطابقت اور موافقت پیدا کی۔ انھوں نے ان دونوں نفسی قوتوں کے ٹکراؤ پر پورا قابو حاصل کیا اور فکر و شعور کے ذریعے لاشعور اور جبلت کی افراتفری اور درہمی برہمی کو نظم و ربط کا پابند کیا۔ اسی کی بدولت ان کے کلام کی فنی وحدت وجود میں آئی۔ اگر شعور اور لاشعور کے دائمی ٹکراؤ پر فن کار کو پورا قابو نہ ہو تو اس کی فنی تخلیق مجروح ہو جائے گی۔ جب فن کار ان نفسی قوتوں کے تصادم کو دُور کر کے ان میں موافقت اور

اتحاد قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو خود اس کی تخلیقی صلاحیت کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔ شعور و لاشعور کی موافقت اور ہم کاری کا اثر فنی ہیئت پر پڑنا لازمی ہے۔ ان کی اندرونی وحدت فنی ہیئت کی وحدت بن جاتی ہے جس کے بغیر ہم فن کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ اس کام میں تخیل پیش پیش ہوتا ہے۔ وہ تضادوں کو وحدت میں تحلیل کر دیتا ہے۔ اعلا تخیل صرف فنی تخلیق ہی میں نہیں بلکہ اجتماعی زندگی کے معاملات میں بھی ضروری ہے۔ اسی کے ذریعے انسان دوسروں کے درد و غم میں شریک اور افادی اور اجتماعی مقاصد کے لیے کوشاں ہوتا ہے۔ حُسن، فن کار کو اس لیے عزیز ہے کیوں کہ وہ تخیل کو اُبھارتا اور اُکساتا ہے۔ جس طرح حسنِ عمل کی مثالی اجتماعی مقاصد کے حصول میں ممد و معاون ہوتی ہے، اسی طرح حُسن کے تصور سے فن کار کی رعنائیِ خیال ظہور میں آتی ہے۔ فن کار اپنی حُسن پرستی سے حسن آفرینی کرتا ہے۔ حافظ اور اقبال کی جمالیات کو اسی نقطۂ نظر سے سمجھنا چاہیے۔

تخیل میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ زندگی کے مختلف رُخوں کو بیک وقت دیکھتا ہے۔ اسے اس بات کا سلیقہ ہے کہ باوجود ان کے تضادوں کے انھیں وحدت کی لڑی میں پرو دے۔ ظاہر کی آنکھ سے دیکھنے والے کو تضاد نظر آتے ہیں لیکن باطن کی آنکھ سے دیکھنے والے کے لیے ان میں اندرونی وحدت ہوتی ہے۔ اس حقیقت کو حافظ نے شاعرانہ شوخی اور رمزیت میں سمو کر اس طرح بیان کیا ہے کہ ثقہ لوگوں کی مجلس میں مَیں حافظِ قرآن ہوں اور رندوں کی محفل میں میرا شمار تلچھٹ چڑھانے والوں میں ہے۔ میری شوخی دیکھو کہ میں لوگوں میں کس صنعت اور ہُنرمندی سے زندگی بسر کرتا ہوں۔ یہ بات دُنیا کو دھوکا دینے کو نہیں بلکہ زندگی کا ایک مخصوص انداز اور قرینہ ہے جس میں کُلیت اور جامعیت مدِّنظر ہے۔ سطحی نظر سے دیکھنے والوں کو احساس کی اس روش اور وضع سے غلط فہمیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ حافظ نے اسے زندگی کی حکمت اور ہُنرمندی کہا ہے اور اس کے لیے صنعت کا لفظ استعمال کیا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے کہ اس کی غزلوں کے صنائع اس کی جمالیاتی ہُنرمندی کے آئینہ دار ہیں، اسی طرح اس کی وسیع مشربی اس کی زندگی کی حکمت کو

ظاہر کرتی ہے۔ یہی اُس کا زندگی کا آرٹ (صنعت) ہے۔ اس کی شاعری کی طرح اس کی زندگی کی صنعت گری بھی بڑی لطیف اور معنی خیز ہے:

حافظم در مجلسی دُردی کشم در محفلی
بنگر ایں شوخی کہ چوں با خلق صنعت میکنم

ہم نے اوپر ذکر کیا ہے کہ استعارے میں مطالب و معانی سمٹ آتے اور ان سے تحریک ذہنی اور خاص کر کنائے اور رمزیت کو اُبھارتے ہیں۔ استعارے کی بدولت ذہنی تلازمات اور معنوی روابط یکجا ہوجاتے اور ظاہری تضادوں کو رفع کر دیتے ہیں۔ زندگی جو فن سے بھی زیادہ پیچیدہ اور اُلجھی ہوئی حقیقت ہے، اس کے حل بھی استعارے کی طرح ہمہ جہتی اور جامع ہونے چاہئیں۔ اس میں یک طرفہ پن کبھی سود مند نہیں ہوسکتا بلکہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ اس سے مزید اُلجھاؤ پیدا ہوجاتے ہیں۔ حافظ، فن اور زندگی دونوں میں استعارہ سازی کرتا ہے۔ جس طرح وہ اپنی شاعری میں صنعت گری کرتا ہے اسی طرح زندگی میں بھی وہ اس طرز و روش کو ترک نہیں کرتا۔ وہ زندگی کے مختلف پہلوؤں کو ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ دیکھنے کا عادی ہے۔ اسی بات کو ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ زندگی کو سمجھنے میں امتزاجی بصیرت سے کام لیتا ہے جو تحلیلی منطق سے بلند تر اور اعلا تر ہے۔ یہ طرزِ فکر ادعائی یک رُخے پن کے بالکل برعکس ہے۔ وہ اپنے استعاروں کی طرح مختلف اور بعض اوقات متضاد حقائق کو ملا کر یکجا کر لیتا اور پھر دیکھتا ہے کہ ان کی کیا صورت نکلی۔ اس صورت میں وہ سب تلازمات خود بخود شامل ہوجاتے ہیں جو اس کے اِردگرد جمع ہوتے ہیں۔ یہ سب مل ملا کر ایک نمو پذیر کل میں تبدیل ہوجاتے ہیں۔ یہ صورت پذیری میکانکی اور بے لوچ نہیں ہوتی بلکہ زندہ کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے مختلف اجزا جذبہ و تخیل کی حرارت سے پگھل کر ایک زندہ اور متحرک وحدت بن جاتے ہیں۔ اس بات کا اطلاق حافظ اور اقبال دونوں پر ہوتا ہے۔ حافظ نے بالکل دُرست کہا ہے کہ اس نے اپنے طرزِ بیان اور اندازِ نظر سے اپنے فکر و احساس کو ایک داستان کا رنگ

دے دیا ہے جسے لوگ بازاروں میں دف و نے پر گا گا کر سننے والوں کے لیے کیف و وجد کا سامان بہم پہنچاتے رہیں گے:

راز سربستۂ ما بیں کہ بدستاں گفتند
ہر زماں با دف و نی بر سر بازار دگر

اقبال کہتا ہے کہ اگرچمن میں مجھے آہ و فغاں کی اجازت نہیں تو نہ ہو۔ لیکن چمن میں غنچے تو ہمیشہ چٹکتے رہیں گے۔ انھیں ایسا کرنے سے کون روک سکتا ہے؟ وہ جو ان کی چٹکنے کی دھیمی اور مدھم آواز ہے وہ حقیقت میں میری آہ و فغاں ہی کا ایک روپ ہے۔ یہ روپ ہمیشہ ظہور پذیر ہوتا رہے گا۔ نتیجہ یہ نکالا ہے کہ جیسے غنچوں کا چٹکنا کوئی نہیں روک سکتا اسی طرح میری نوا بھی ہمیشہ اپنا اثر دکھاتی رہے گی۔ حافظ کی داستان اقبال کے یہاں نوا بن گئی:

دریں گلشن کہ بر مرغ چمن راہ فغاں تنگ است
باندازِ کشودِ غنچہ آہی میتواں کردن

حافظ اور اقبال نے اپنے فن کی جو دُنیا تخلیق کی اس میں صنائع کی بڑی اہمیت ہے۔ دونوں کو اپنی بات صاف صاف کہنے کے بجائے رمز و ایما کے ذریعے 'در حدیث دیگراں' بیان کرنے میں مزا آتا ہے۔ اُن کی خیالی دُنیا تجزیے اور استدلال سے بالاتر ہے۔ ان کے یہاں تحلیلی فکر کے بجائے تخیّلی فکر کی کارفرمائی ہے۔ ان کا تخیّل کا عمل سراسر حرکی ہے۔ اس کی بدولت خارجی عالم اور اندرونی روحانی عالم دونوں ایک دوسرے سے ہمکنار ہوگئے۔ انھوں نے جس حقیقت کا اظہار کیا اس کی جلوہ گری مرئی عالم میں بھی ہے اور روحانی عالم میں بھی۔ ان کی شاعری کی بڑی خصوصیت توازن اور ہم آہنگی ہے۔ عالم کا ہر مظہر دوسرے مظاہر کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ خارجی عالم انسانی روح کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ صنائع سے کلام میں معنوی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے جس سے قاری کو خاص مسرّت و بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ ان کی بدولت مختلف کیفیات ایک تخلیقی کُل میں مبدّل ہوجاتی ہیں۔ یہ حسنِ کلام کا زیور بھی ہیں

اور نفس کے متضاد تجربوں میں وحدت پیدا کرنے کا ذریعہ بھی۔

ہم اوپر بیان کر چکے ہیں کہ اقبالؔ نے حافظؔ کی غزلوں کی بحروں اور ردیف وقافیہ میں غزلیں کہی ہیں۔ ان کے علاوہ اس نے حافظؔ کے متعدد اشعار پر تضمینیں بھی لکھی ہیں۔ ویسے تو اس نے سعدیؔ، نظیریؔ، عرفیؔ، ابوطالب کلیمؔ، غنیؔ کشمیری، صائبؔ، میر رضی دانشؔ، مُلّا عرشیؔ، انیسی شاملو، ملک قمی اور مرزا بیدلؔ کے ایک ایک شعر پر تضمینیں لکھی ہیں۔ لیکن چونکہ حافظؔ اس کا چہیتا اور پسندیدہ شاعر ہے، اس لیے جتنی تضمینیں اس نے اُس کے اشعار پر لکھی ہیں کسی دوسرے کے اشعار پر نہیں لکھیں۔

'بانگ درا' میں گیارہ اشعار کی ایک نظم ہے جس کا عنوان ہے 'نصیحت'۔ اس میں اقبالؔ نے خود اپنی ذات پر تنقید کی ہے۔ مضمون یہ بیان کیا ہے کہ تیرے دل میں لندن کی ہوس اور لب پر حجاز کا ذکر ہے۔ کبھی کبھی تو مسجد میں بھی نظر آجاتا ہے اور وعظ کے اثر سے تجھ پر رقّت طاری ہو جاتی ہے۔ تو خدمتِ خلق کے پردے میں ہوسِ جاں کا راز اپنے سینے میں چھپائے ہوئے ہے۔ اخباروں میں بھی تیرا ذکر اکثر آتا ہے تاکہ تیری قیادت کے لیے راستہ صاف رہے۔ اس پر طرّہ یہ کہ تو شعر بھی کہہ سکتا ہے اور تیری مینائے سخن میں شرابِ شیراز بھری ہوئی ہے۔ اس جگہ اقبالؔ نے شرابِ شیراز کا خاص طور پر ذکر کیا، جس سے ظاہر ہے کہ اس کی مراد حافظؔ کا پیرایۂ بیان ہے۔ حافظؔ کے شعر سے پہلے نظم کا آخری شعر ہے:

غمِ صیاد نہیں، اور پر و بال بھی ہیں پھر سبب کیا ہے نہیں تجکو دماغِ پرواز

عاقبت منزلِ ما وادیِ خاموشانست
حالیا غلغلہ در گنبدِ افلاک انداز (حافظؔ)

'بانگ درا' میں دوسری نظم کا عنوان 'قُربِ سلطان' ہے:

تمیزِ حاکم و محکوم مٹ نہیں سکتی مجال کیا کہ گداگر ہو شاہ کا ہمدوش
جہاں میں خواجہ پرستی ہے بندگی کا کمال رضائے خواجہ طلب کن قبائے رنگیں پوش

مگر غرض جو حصولِ رضائے حاکم ہو　　خطاب ملتا ہے منصب پرست قوم فروش
پرانے طرزِ عمل میں ہزار مشکل ہے　　نئے اصول سے خالی ہے فکر کی آغوش
مزا تو یہ ہے کہ یوں زیرِ آسماں رہیے　　"ہزار گونہ سخن در دہان و لب خاموش"
یہی اصول ہے سرمایۂ سکونِ حیات　　"گدای گوشہ نشینی تو حافظا مخروش"
مگر خروش پہ مائل ہے تُو تو بسم اللہ　　"بگیر بادۂ صافی، ببانگ چنگ بنوش"[1]
شریکِ بزمِ امیر و وزیر و سلطاں ہو　　لڑا کے توڑ دے سنگِ ہوس سے شیشۂ ہوش
پیامِ مرشدِ شیراز بھی مگر سُن لے　　کہ ہے یہ سرِّ نہاں خانۂ ضمیر سروش
"محلِ نورِ تجلی است رای انور شاہ　　چو قرب او طلبی در صفای نیت کوش"

'بانگ درا' کی ایک نظم کا عنوان 'ایک خط کے جواب میں' ہے۔ اس میں حافظ کے ایک شعر پر تضمین ہے۔ اس میں یہ بتلایا ہے کہ مجھے ہوسِ جاہ نہیں۔ میں اعلا حکام کی صحبت کا خواہش مند نہیں ہوں کیوں کہ اس سے انسان کا دل مُردہ ہو جاتا ہے۔ اس حقیقت کو حافظِ رنگیں نوا نے اپنے اِس شعر میں واضح کیا ہے۔ پھر آخر میں حافظ کا شعر ہے جس پر پانچ اشعار کی تضمین لکھی ہے:

ہوس بھی ہو تو نہیں مجھ میں ہمتِ تگ و تاز　　حصولِ جاہ ہے وابستۂ مذاقِ تلاش
ہزار شکر طبیعت ہے ریزہ کار مری　　ہزار شکر نہیں ہے دماغ فتنہ تراش
مرے سخن سے دلوں کی ہیں کھیتیاں سرسبز　　جہاں میں ہوں میں مثالِ سحاب دریا پاش
یہ عقدہ ہائے سیاست تجھے مبارک ہوں　　کہ فیضِ عشق سے ناخن مرا ہے سینہ خراش
ہوائے بزمِ سلاطین دلیلِ مُردہ دلی　　کیا ہے حافظِ رنگیں نوا نے راز یہ فاش

"گرت ہواست کہ با خضر ہمنشیں باشی
نہاں ز چشمِ سکندر چو آبِ حیواں باش"

---

[1] یہ مصرعہ حافظ کا نہیں ہے۔ کسی اور کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ 'بانگ درا' میں اسے واوین میں دیا ہے۔

'بانگِ درا' ہی میں ایک اور نظم ہے جس کا عنوان 'خطاب بہ جوانانِ اسلام' ہے۔ ۱۹۱۴ء میں اولڈ بوائز ایسوسی ایشن ایم۔ اے۔ او۔ کالج، علی گڑھ کے سالانہ اجلاس میں شرکت کے لیے مولانا شوکت علی نے دعوت بھیجی تھی۔ مولانا اس زمانے میں اولڈ بوائز ایسوسی ایشن کے سکریٹری تھے۔ مولانا شوکت علی کے خط کے جواب میں اقبال نے شرکت سے معذرت کی اور لکھا کہ:

"علی گڑھ والوں سے میرا سلام کہیے۔ مجھے اُن سے غائبانہ محبت ہے۔ اور اس قدر کہ ملاقاتِ ظاہری سے اس میں کچھ اضافہ ہونے کا امکان بہت کم ہے۔ یہ چند اشعار میری طرف سے ان کی خدمت میں عرض کر دیجیے۔"

اس نظم کے شروع میں حافظ کے ایک مصرعہ پر اور آخر میں غنی کشمیری کے ایک شعر پر تضمین ہے۔ اسے ایک طرح کی دُہری تضمین کہہ سکتے ہیں:

کبھی اے نوجواں مسلم تدبّر بھی کیا تو نے
وہ کیا گردوں تھا تو جس کا ہے اک ٹوٹا ہوا تارا
تمدّن آفریں، خلّاقِ آئینِ جہانداری
وہ صحرائے عرب یعنی شتربانوں کا گہوارا
سماں 'اَلفَقرُ فَخری' کا رہا شانِ امارت میں
'بآب و رنگ و خال و خط چہ حاجت روی زیبا را'
(حافظ)

پھر سات اشعار کے بعد غنی کشمیری کا یہ شعر ہے:

غنی روزِ سیاہِ پیرِ کنعاں را تماشا کن
کہ نورِ دیدہ اش روشن کند چشمِ زلیخا را

'طلوعِ اسلام' کے خاتمے پر اقبال نے حافظ کی ردیف میں ایک بہاریہ غزل کہی ہے۔ اس ردیف میں حافظ کی غزل بھی بہاریہ انداز میں ہے جس کے چند اشعار یہ ہیں:

صبا بہ تہنیت پیر میفروش آمد
کہ موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد
ہوا مسیح نفس گشت و باد نافہ کشای
درخت سبز شد و مُرغ در خروش آمد
تنور لالہ چناں بر فروخت باد بہار
کہ غنچہ غرق عرق گشت و گل بجوش آمد
ز خانقاہ بہ میخانہ میرود حافظ!
مگر ز مستیِ زہد ریا بہوش آمد

اقبال نے اسی ردیف میں، بحر اور قافیہ بدل کر اپنی غزل کہی ہے۔ اس میں بہاریہ مضمون اور ردیف حافظ کی ایک غزل سے لی اور بحر دوسری غزل سے لے کر اسی کے شعر پر تضمین کہی۔ خیالات میں بعض جگہ مماثلت ہے لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو دونوں اُستادوں نے اپنی اپنی بات کہی ہے۔ ہاں، اقبال کے پیرایۂ بیان کی رنگینی اور لطافت حافظ کا فیضان ہے۔ حافظ کی غزل میں لفظوں اور اصوات کی تکرار حسنِ بیان میں اضافہ کرنے کی غرض سے ہے۔ اقبال نے بھی اس کا تتبع کیا ہے۔ "بہار آمد، نگار آمد، قرار آمد" میں حافظ کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔ اقبال اپنی اس غزل میں لطافت و روانی پیدا کرنے میں پوری طرح کامیاب ہے۔ شروع کے اشعار میں رنگینی اور مستی اور آخر میں مقصد پسندی نمایاں ہیں:

بیا ساقی نوای مُرغ زار از شاخسار آمد
بہار آمد، نگار آمد، نگار آمد، قرار آمد
کشید ابر بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا
صدای آبشاراں از فراز کوہسار آمد
سرت گردم تو ہم قانونِ پیشیں سازدہ ساقی
کہ خیلِ نغمہ پردازاں قطار اندر قطار آمد

کنار از زاہداں برگیر و بیباکانہ ساغر کش
پس از مدت ازیں شاخِ کہن بانگِ ہزار آمد
بمشتاقاں حدیث خواجۂ بدر و حنین آور
تصرف ہای پنہانش بچشم آشکار آمد
دگر شاخِ خلیل از خونِ ما نمناک میگردد
ببازارِ محبت نقدِ ما کامل عیار آمد
سرِ خاکِ شہیدی برگہای لالہ می پاشم
کہ خونش با نہالِ ملتِ ما سازگار آمد

"بیا تا گل بیفشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشگافیم و طرحِ دیگر اندازیم"
(حافظ)

حافظ اور اقبال دونوں کے کلام میں یہ مشترک خصوصیت پائی جاتی ہے کہ ان کے جوشِ بیان میں تکلف اور آورد کہیں نہیں۔ لیکن اس کے باوجود اُن کی فنی تخلیق غیر معمولی اندرونی ریاضت کا ثمرہ ہے۔ اقبال کے نزدیک فن کی دُنیا میں دو سب سے بڑے معمار حافظ اور بہزاد ہوئے ہیں، ایک شاعری میں اور دوسرا مصوری میں۔ اگر انھوں نے اپنی ساری زندگی فنی تکمیل کے لیے ریاضت میں صرف نہ کی ہوتی تو وہ اس بلند مرتبے پر نہ پہنچتے جہاں وہ پہنچے۔ ان کا فن ان کے خونِ جگر کا رہینِ منت ہے۔ خود اقبال کی فنی تخلیق پر بھی یہ اصول صادق آتا ہے:

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
میخانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد
(اقبال)

حافظ کہتا ہے کہ فن کار کو بڑے صبر کے ساتھ فنی تخلیق میں اپنے خونِ جگر کی آمیزش کرنی پڑتی ہے جب کہیں جاکر اس کی شخصیت کا سنگ ریزہ، لعلِ ناب کی

آب وتاب حاصل کرتا ہے :

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر
آری شود و لیک بخون جگر شود

ہمیں دونوں عارفوں کے محاسنِ کلام کو اسی کسوٹی پہ پرکھنا چاہیے جس کی انھوں نے مندرجہ بالا اشعار میں نشاندہی کی ہے۔ باوجود بعض امور میں اختلاف کے دونوں کے اندرونی اور روحانی تجربوں میں مماثلت موجود ہے۔ اقبال نے اخلاقی مقصدپسندی کی حد تک مولانا روم سے فیض پایا لیکن فنی تخلیق کے طرز و اسلوب میں وہ حافظ کا گرویدہ تھا۔ جبھی تو اس نے کہا کہ مجھے بعض اوقات محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں حلول کر آئی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نے یہ بات استعارے کے طور پر کہی تھی، ورنہ ہم جانتے ہیں کہ اس کے بنیادی تصورات وعقائد میں حلول وتناسخ کی کوئی جگہ نہ تھی۔ اس دعوے سے اس کی مراد روحِ حافظ سے قرب واتصال کے سوا اور کچھ نہیں۔ حافظ کے ساتھ اس کی عقیدت آخر تک قائم رہی اور اس کی برابر یہ کوشش تھی کہ وہ اپنی شاعری میں اس کی مستی اور رنگینی کو سمودے۔ میرا خیال ہے کہ وہ اپنی اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب ہوا، جتنا کہ کسی ایسے شخص کے لیے ممکن ہے جس کی مادری زبان فارسی نہ ہو۔ یہ بات فخر کے قابل ہے کہ اہلِ زبان نے اس کی ادبی عظمت کا کھلے دل سے اعتراف کیا۔

میں آخر میں پھر اپنے اس خیال کو دہراتا ہوں کہ فارسی زبان کا کوئی شاعر طرز و اسلوب اور پیرایۂ بیان میں حافظ سے اتنا قریب نہیں جتنا کہ اقبال ہے۔ اس کے ماسوا دوسرا کوئی شاعر حافظ کا تتبع نہ کرسکا۔ اقبال کو اس ضمن میں اوّلیت کا شرف حاصل ہے۔ میں اسے حافظ کے روحانی فیض اور خود اس کی اپنی ریاضت کا ثمرہ خیال کرتا ہوں۔

کتابیات

(۱) علامہ شبلی نعمانی ، شعر العجم ، حصہ دوم ، اعظم گڑھ
(۲) حافظ محمد اسلم جیراجپوری ، حیاتِ حافظ ، علی گڑھ
(۳) احتشام الدین حقی ، ترجمان الغیب ، دہلی
(۴) میر ولی اللہ ، لسان الغیب ، ترجمہ مع شرح ، لاہور
(۵) قاضی سجاد حسین ، دیوانِ حافظ ، مع ترجمہ و حواشی ، دہلی
(۶) محمد رحمت اللہ رعد ، دیوانِ حافظ شیراز ، کانپور
(۷) آقای دکتر احمد علی رجائی ، فرہنگ اشعارِ حافظ ، تہران
(۸) آقای محمد معین ، حافظ شیرین سخن ، تہران
(۹) آقای مسعود فرزاد ، حافظ ، ۵ جلد ، شیراز
(۱۰) آقای پرتو علوی ، بانگ جرس ، تہران
(۱۱) آقای محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی ، دیوان خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی ، تہران
(۱۲) آقای دکتر نذیر احمد و آقای دکتر سید محمد رضا جلالی نائینی ، دیوان خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی ، تہران
(۱۳) آقای حسین پژمان ، دیوان حافظ شیرازی ، تہران
(۱۴) آقای سید ابوالقاسم انجوی ، دیوان حافظ ، تہران
(۱۵) آقای علی اصغر حکمت ، دیوان حافظ شیرازی ، تہران

(۱۶) قاضی تلمذ حسین، مراۃ المثنوی، حیدر آباد دکن
(۱۷) علامہ اقبال، بانگِ درا، لاہور
(۱۸) " پیامِ مشرق "
(۱۹) " زبورِ عجم "
(۲۰) " اسرارِ خودی "
(۲۱) " رموزِ بیخودی "
(۲۲) " اسلامی الٰہیات کی جدید تشکیل (لیکچرز)، لاہور
(۲۳) خلیفہ عبدالحکیم، فکرِ اقبال، لاہور
(۲۴) ای۔ جی براؤن، اے لٹریری ہسٹری آف پرشیا، جلد ۳، کیمبرج
(۲۵) اے۔ جے۔ آربری، ففٹی پوئمس آف حافظ، کیمبرج

کاتب
محمد حامد صدیقی

اشاریہ

الف

ز ذ

ہ

ی